DIE ERWECKUNG DER GOTIK IN DER DEUTSCHEN KUNST DES SPÄTEN 18. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ROMANTIK

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VON

ALFRED NEUMEYER
AUS MÜNCHEN

TAG DER PROMOTION: 31. JULI 1928

BERLIN 1928
DRUCK VON WALTER DE GRUYTER & CO.

427

*1589

REFERENTEN: PROFESSOR DR. ADOLF GOLDSCHMIDT
PROFESSOR DR. FERDINAND NOACK

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

SONDERABDRUCK AUS:
REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT BAND 49

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit scheint auf den ersten Blick einen Ausschnitt aus dem größeren Komplex „Die Gotik im Deutschen Kunst- und Geistesleben" *) darzustellen. Wer die Frage einer dem deutschen Kunstcharakter immanenten Gotik **) verfolgen wollte, dem würde die Beschränkung auf die Zeit von 1750 bis 1800 als wenig fruchtbar erscheinen. Gerade der bewußte Charakter dieser Rezeption in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt den Kunstwerken den Zauber des schöpferischen Geistes und des nach innerem Gesetze sich entwickelnden Stiles und bietet dafür ein absonderliches, im besten Falle stimmungsvolles Gebilde.

Es kann also die Deutung der Gotik und ihrer Geschichte nicht der eigentliche Antrieb zu unserer Arbeit gewesen sein. Unsere Studie möchte zur Klärung des Entstehens der Romantik in den bildenden Künsten das ihrige tun. Während es in den Kreisen der zünftigen Literaturgeschichte schon zum guten Ton gehört zur Definition des Begriffes „Romantik" sein Scherflein beigetragen zu haben — wobei wir im Grunde die schönsten und tiefsinnigsten Definitionen von Friedrich Schlegel und Uhland selber besitzen — ist man der Frage nach der Entstehung der Romantik als einmaliges historisches Phänomen nicht im gleichen Maße gefolgt. Dies gilt freilich vorwiegend für das Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung, wo die Antithese Klassik und Romantik dazu geführt hat den Beginn der romantischen Kunstübung erst bei dem Auszug der Overbeck und Pforr aus der Wiener Akademie 1810 anzusetzen.

Bei einer solchen Einstellung bleiben jedoch Gestalten wie Tischbein, Friedrich Gilly, der junge Schinkel völlig unerklärbar. Sie sind nur zu fassen, wenn wir das Werden des romantisch empfindenden und formenden Menschen ins achtzehnte Jahrhundert zurück verfolgen und uns als Leitfaden eines bestimmten Themas bedienen. Dazu scheint die Geschichte des „altdeutschen Geschmackes" besonders tauglich.

So will unsere Arbeit also mehr noch der Erkenntnis der Romantik als der Geschichte der Gotik dienen.

Endlich noch einige Bemerkungen zur zeitlichen Begrenzung unseres Themas. Das Buch bricht im Augenblick ab, da die Romantik zur herrschenden Kunstrichtung in Deutschland wird. Die Geschichte einer „Manier" beginnt für den Historiker in dem Augenblicke unergiebig zu werden, da sie sich allgemein durchgesetzt hat. Es ist ein inneres Gesetz der Geschichtsschreibung, daß das Werden und Verwelken (Entstehung und Verfall) historischer Phänomene recht eigentlich ihre Themata bilden, während die Schilderung stabilisierter Zustände mehr den Beobachter und

*) S. Herrmann Schmitz, Die Gotik im Deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921.

**) Wobei sich allerdings Begriffsdehnungen wie in Karl Schefflers Buch, Der Geist der Gotik, Lpz. 1917 als wenig fruchtbar erwiesen haben.

Schriftsteller auf den Plan rufen. Geschichtsschreibung geht darauf aus das Gewordene wieder in steigendes und fallendes Leben zurückzuverwandeln, ihrer Methode schon ist das Entwickeln mehr zu eigen als die Schilderung des Zuständlichen. Und darum folgt auch unsere Arbeit einem inneren Gesetze der Historiographie, wenn sie da abbricht, wo nur mehr zu schildern und nicht mehr zu erklären wäre.

Andererseits wird in unserer Arbeit in bezug auf die vorhergehende Epoche zwischen der durch Renaissance und Barock weiterlebenden Gotik und dem „altdeutschen Geschmack" ein Unterschied vorausgesetzt, aus dem wir die Berechtigung ziehen, die Nachgotik des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts unberücksichtigt zu lassen. Davon muß in aller Kürze gesprochen werden. Ein moderner Autor schreibt darüber „Der Unterschied zwischen den beiden Auffassungen liegt darin: die ältere Generation würdigte einzelne künstlerische Motive der Gotik und verarbeitete sie frei und selbständig zu einer modernen Wirkung; die jüngere Generation empfindet das Ganze der gotischen Bauten als wertvoll und möchte die ursprüngliche Wirkung wieder erzielen"*).

Tatsächlich liegt in dem Gegensatz von verarbeiteter Einzelform und erkanntem Ganzen das Entscheidende verborgen. Die Erkenntnis eines Stiles als einmaliges Ganze setzt Distanz und die Sehnsucht nach diesem Ganzen einen durchlebten Gegensatz voraus. Solange die Formensprache eines Stiles noch gesprochen wird, kann sie nicht als abgelöst und selbständig empfunden werden, und das Verhältnis ihr gegenüber ist noch kein bewußtes.

Umgekehrt kann also gesagt werden, da wo das Ganze eines Stiles neu empfunden wird, hat sich die Kunstsprache schon völlig von dem alten Stamm gelöst und nur ein frisch gewonnener Standpunkt eröffnet die Möglichkeit zur Überschau. Wird nun gar dies im Bewußtsein als ganz Empfundene noch geliebt und ersehnt, so können wir mit Schillers Definition von einer „sentimentalischen" Einstellung sprechen. Erst der empfundene Gegensatz ist es, der hier, wie immer in der Geschichte des Geistes, Zwiespalt und Sehnsucht hervorruft.

Alle diese Merkmale treffen für die Epoche zu, der unsere Beobachtung gelten soll. Sie ist zwiespältig und sehnsüchtig. Mit verlangenden Armen greift sie nach einer entschwundenen Fülle und Schönheit. Während eben durch Winckelmanns Beschwörung die griechische Kunstwelt sich dem Blicke eröffnet, kommt aus dem Westen Botschaft von der Herrlichkeit des männlichen Mittelalters. Ein Spiel der Kräfte beginnt, das in der Romantik ausgetragen wird. Dieser bewußte Charakter in der Zuwendung zum Mittelalter ist es also, der einen tiefen Riß zwischen dem Nachleben der Gotik einerseits und der „sentimentalischen Neugotik" andererseits aufzeigt und der uns dazu geführt hat, die Arbeit an der Stelle zu beginnen, wo das noch von eigenen Säften genährte Fortleben der Gotik ein Ende nimmt.

*) Hans Tietze, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit. Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalspflege Bd. 13, Heft 9 u. 10. Und Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ergänzungshefte zu Stimmen aus Maria-Laach 99, 100. Freiburg 1908. der insbesondere das Weiterleben der gotischen Grundrißbildung verfolgt.

Motto: „Welcher Architekt aber wird es wohl je wagen, bei dem einmal eingewurzelten Vorurtheil, seinen Ruf und sein Glück durch ein Studium der Gotik aufs Spiel zu setzen?" G. Huth, 1789.
(Allgemeines Magazin der bürgerlichen Baukunst.)

I.

Die aus der Geistesepoche der Romantik stammenden Geschichtsschreiber ihrer eigenen Bewegung Eichendorff und Heine haben den Beginn des „altdeutschen Geschmacks" in der bildenden Kunst und deren Kunsttheorie mit Wackenroders „Phantasien eines Kunstliebenden Klosterbruders" und Tiecks „Sternbalds Wanderungen" angesetzt [1]). Dazu fügte Heine noch als weiteres Moment die Sammlertätigkeit der Schlegel und Boisserée, die eine große Anzahl mittelalterlichen Kunstschätze anläßlich der Säkularisation 1805 vor dem Untergang bewahrten und eigenen Sammlungen einverleibten [2]). Auch S. Boisserée selber gedenkt bei Gelegenheit des 300 jährigen Todestages Albrecht Dürers, des ersten großen Künstlerfestes Deutschlands zu Nürnberg, mit Dankbarkeit Wackenroders und Tiecks, als der Erwecker der schlafenden Erinnerung an die deutsche Vorzeit [3]).

Jene Festlegung auf einen gleichmäßig gewählten Anfangspunkt, der mit dem wahren historischen Befund durchaus nicht zusammenstimmt, gehört zu den wohl nicht seltenen Beispielen einer Geschichtsmythisierung und scheinbaren Geschichtsfälschung, die im Grunde von dem Geist der Epoche selber diktiert, eine immanente Geschichtswahrheit enthält und klarer redet als die Sprache der Tatsachen. Denn wenn wir auch in Verfolgung der Denkmäler des altdeutschen Geschmackes bis tief ins 18. Jahrhundert geraten werden, so wird sich dennoch zeigen, daß es erst einer bestimmten geistigen Disposition einer ganzen Generation bedurfte, um das dort im Grunde schon vorliegende Material wirklich zu verarbeiten und neue Form daraus zu gießen. Da aber die Überführung der wiederentdeckten Gotik aus der Sphäre des Geschmacks und damit äußerer Anschauung in eine solche des Geistes und damit innerer Anschauung tatsächlich erst um die Wende des 19. Jahrhunderts stattfand, so hatten diese Männer, selber Repräsentanten des neuen geistigen Besitztums der Romantik, durchaus Recht, wenn sie auf Tieck und Wackenroder hinwiesen, da sie

[1]) Bei Eichendorff geschieht diese Geschichtsschreibung als Abrechnung mit der Romantik vom Standpunkt des Katholizismus aus, bei Heine diktiert von seiner Kampfstellung gegen politische Reaktion, engstirnige Deutschtumsbestrebungen und gegen katholischen Spiritualismus. In beiden Fällen finden daher Tieck und Wackenroder eine wenig freundliche Würdigung. Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands (erstmals 1848), neu herausgegeben Kempten 1906, S. 336. Heine, kritische Ausgabe des Inselverlags von O. Walzel, 1920, Bd. 7 „Die romantische Schule" S. 26.

[2]) Heine a. a. O. S. 26 „.... und Friedrich Schlegel und sein Freund Herr Görres wühlten in den alten Städten am Rhein nach den Resten altdeutscher Gemälde und Bildwerke, die man gleich heiligen Reliquien blindgläubig verehrte."

[3]) Brief an Melchior Boisserée vom 6. April 1828. „In der Dunkelheit der Nacht und der Stille der Straßen gedachte ich jener Zeit, wo Wackenroder und Tieck zuerst wieder das Andenken der alten Künstler erweckten." Sulpiz-Boisserée. Stuttgart 1862. Bd. 1, S. 513.

doch damit die Geschichte ihres Mediävalismus bezeichneten. Daß vorher und nebenher ein anderes Bild des Mittelalters sich abzeichnete, erklären heute die Dokumente und typischerweise der nichtromantische Chronist jenes Kunstabschnittes Heinrich Meyer, der Kunstberater Goethes, in seinem nicht ganz zu Recht als „Streitschrift" geltenden Aufsatz „Neudeutsch, religiös-patriotische Kunst" („Kunst und Altertum" 1817 Bd. 2, Heft 2). Meyer erfaßt zuerst den historisch-ikonographischen Ablauf, wie ihm das sein für historische Zusammenhänge geschulter Blick und seine Stellung als Außenstehender und teilweise als Gegner ermöglichte. Er ist es, der die in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiedererstehende Vorliebe für die italienischen Primitiven in einen für die Geschmacksgeschichte richtigen Zusammenhang mit der Neugotik seiner eigenen Zeit bringt. Eine Zurechtweisung und damit eine Erweiterung erfährt die Darstellung Meyer's durch die in den „Wiener Jahrbüchern" 1819 erscheinende Antwort B. F. Docens, die formal recht mittelmäßig, sachlich ein gemäßigtes Nazarenertum vertretend, die Herkunft der neuen „christlichen Kunst" von Italien bestreitet und statt dessen auf den jungen Goethe, auf Herder, Hamann, Lavater und Claudius als Vorläufer verweist. Eine Schrift, die den Bewußtseinswandel der neuen Generation deutlich bezeugt. Dieser von Docen für das Gebiet der bildenden Kunst in Deutschland aufgezeigten Spur ist man jedoch auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung noch wenig gefolgt, da die sichtbare Hauptrichtung des gräzisierenden Klassizismus den Blick von der heimlichen romantischen Unterströmung abzog. Und es ist ja tatsächlich so, daß die hier behandelten Dokumente der Empfindsamkeit nur vom Blickpunkt der romantischen Kunstperiode her Bedeutung und Leben gewinnen.

Mit unserer Fragestellung beschäftigten sich daher in der neuen Forschung nur Alfred Kuhn und Hans Tietze, während wir Falke, Pauli, Wätzoldt, Cornelius Gurlitt, Alfred Stange und H. Schmitz (letzterem in Einschränkung auf Fülle des Materials) eine Menge scharfsichtiger Beobachtungen verdanken [4]). Endlich hat Heinrich Maria Lützeler [5]) im Wallraf-Richartz Jahrbuch 1925 (nach Niederschrift

---

[4]) Hans Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert, im Jahrbuch der K. u. K. Zentralkommission 1909 S. 162 ff. Stellt bei eingehender Spezialuntersuchung den neugotischen österreichischen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit dem Wandel der Anschauung vom Wesen des Gotischen im übrigen Europa. — Vom selben Verfasser, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit, in den Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalspflege Bd. XIII, H. 9 u. 10. — Alfred Kuhn, Cornelius Faustillustrationen in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik, Berlin 1916, untersucht in knapper Weise den Zusammenhang zwischen dem klassizistisch gotisierenden Zeichenstil des jungen Cornelius und der Deutschtumsbewegung, als deren Ausdruck er Cornelius faßt (wie das übrigens auch schon der „Kunst-Meyer" mit einer versöhnlichen Wendung gegen die bekämpften Nazarener getan hat). — Cornelius Gurlitt, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, 4. Aufl. Berlin 1924. — Derselbe, Geschichte des Barockstils. Stuttgart 1888/89. — Wilhelm Wätzoldt, Deutsche Kunsthistoriker Bd. 1, Berlin 1921. — Eine neuartige und erstmalige Zusammenstellung von Bildmaterial gibt Gustav Pauli, Klassizismus und Romantik, Berlin 1924. — Ein Buch wie Herrmann Schmitz, Die Gotik im deutschen Geistesleben, Berlin 1921, trägt vielerlei unbeachtetes Material zusammen, ist jedoch flüchtig gearbeitet.

[5]) Heinrich Maria Lützeler, Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, Wallraf-Richartz Jahrbuch 1925, S. 9 ff. — Gottfried Salomons Buch, Das Mittelalter als Ideal in der Romantik, München 1922, behandelt vorwiegend das Problem der politischen Restauration in der Spätromantik und trägt zu unserem Thema nichts bei. Wegen gewisser methodischer Verwandtschaft in der Fragestellung schließlich noch die Arbeit Walter Rehms, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen

dieser Arbeit) einen Aufsatz zu dem Thema beigesteuert, der jedoch für die Kunst-Forschung keine neuen Resultate vorlegt. Lützeler behandelt vornehmlich die Zeit nach 1800 und beschränkt sich auf die Sammlung und Deutung literarischer Zeugnisse zum Gotikproblem.

Wenden wir den Blick also noch einmal auf das Ganze der hier angeführten, grundlegenden literarischen Äußerungen über das Problem des wiedererweckten Mittelalters im 18. u. frühen 19. Jhdt., so sind unserer Aufmerksamkeit für das Kommende folgende Bahnen vorgezeichnet: durch H. Meyer die Beachtung der in Italien neuentdeckten präraffaelischen Maler, durch Docen der Blick auf das Deutschland zur Zeit des jungen Goethe, durch die Romantiker die Frage nach der Notwendigkeit eines Einschnittes in der Entwicklung bei Tieck und Wackenroder.

Dies sind die aus der Literatur gezogenen Folgerungen, dem Kunstforscher aber bleibt als wichtigste Aufgabe die Auffindung und Analyse der Denkmäler, welche die bildende Kunst selber darbietet. Den Hinweis wird oft genug die Literatur übernehmen können.

Es muß jedoch notwendigerweise eine Motivforschung der Stilanalyse vorhergehen, weil ja die Rezeption eines bereits in der Geschichte dagewesenen Stiles ein ikonographisches Problem darstellt und erst die Art wie die Übernahme erfolgt, was übernommen wird und welche Momente in den Vordergrund treten Gegenstand einer Stilforschung bilden. Bevor wir über Eigenart und Entwicklung des Stiles zu urteilen vermögen, muß erst das Material vor uns ausgebreitet liegen und unsere Aufgabe wird es also zu förderst sein, gotische Form (da übernommen, also Motiv) in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, die das eigentliche Gebiet unserer Beobachtungen ist, aufzuweisen.

Wir setzen an die Spitze eine Zeittafel der neugotischen Architektur bis zum Jahre 1800, um eine erste Einsicht zu erleichtern. Dabei wählen wir das Jahr 1800 als den ungefähren zeitlichen Beginn der romantischen Literaturbewegung [6]), mit der sich in der Einstellung zur bildenden Kunst eine geistesgeschichtliche Änderung vollzieht, von der wir später zu untersuchen haben werden, inwieweit sie auf die Sprache der Form einwirkt.

Zeittafel zur neugotischen Architektur in Deutschland.

Neubauten und Restaurationen 1800 bis 1755.

1. Neubauten.

1800 Berlin. Meierei in Schloß Bellevue. (Fr. Gilly.)
Berlin. Reitbahn des von Kunheimischen Regiments. (Fr. Gilly.)

Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus, München 1924. — Zum Thema der Gotik im 16. und 17. Jhdt. in Deutschland besonders Falke, Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance, Jahrbücher der preußischen Kunstsammlungen Bd. 40 (1919) und Alfred Stange, Deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926, S. 166 ff. — G. v. Bezold, Übereifer in der Denkmalpflege, Die Denkmalpflege Bd. 11, S. 10 ff.

[6]) 1797 Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders; 1799 Tieck, Phantasien über die Kunst; Novalis, Heinrich von Ofterdingen; Die Christenheit oder Europa; 1802 Friedrich Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden.

1799 Potsdam. Häuser am Wilhelmsplatz. (Boumann d. J.)
Paretz. Schmiede, Rohrhaus. (Fr. Gilly.)
Schloß Altenstein b. Meiningen. Kapelle.
Karlsruhe. Gotische Häuser. (Weinbrenner.)
1797 Paretz. Dorfkirche. (Fr. Gilly.)
Hohenheim b. Stuttgart. Kapelle. (Thouret.)
Burg des Grafen Hochberg im Fürstensteiner Grund in Schlesien. (Chr. W. Tischbein.)
Buchwald (Schlesien). Gräflich Redensche Kapelle.
Pötzleinsdorf b. Wien. Villa Mauthner.
1793—1798 Kassel-Wilhelmshöhe. Löwenburg. (Jussow.)
1793/2 Potsdam. Gotische Bibliothek im Neuen Garten.
1787 Charlottenburg. Angelhaus. (Langhans.)
1773—1793 Wörlitz. Gotisches Haus. (Friedrich Franz v. Anhalt-Dessau u. Hesekiel.)
1755. Potsdam. Nauener Tor. (Friedrich d. Gr. u. Büring.)

2. Restaurationen und Umbauten.

1790 Turm der Marienkirche. (Langhans.)
1785 Wien. Minoritenkirche. (Hohenberg.)
1784 Wien. Augustinerkirche. (Hohenberg.)
1784 Leipzig. Nikolaikirche. (Dauthe.)
1779 Dessau. Marienkirche. (Irmer.)
1767 Mainz. Mittelturm des Domes. (Neumann.)

Aus dem Ablesen dieser Tabelle, die keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ergibt sich:

1. Daß vom Jahre 1784 ab eine durchaus regelmäßige Bautätigkeit im neugotischen Stil stattfindet.

2. Daß es sich in der Hauptsache um Schloßbauten und deren Dependancen handelt, während Kirchenbau und Privatbau sehr zurücktreten.

3. Daß sich deutlich örtliche Zentren der Bautätigkeit nachweisen lassen, die gewöhnlich mit den Residenzen der regierenden Fürsten zusammenhängen. Berlin-Potsdam, Kassel, Dessau-Wörlitz, Weimar, Wien. Süddeutschland ist kaum beteiligt [7]).

Im ganzen aber wäre zu der Tafel zu bemerken, daß die Zahl 1800 hier lediglich einen konstruktiven Sinn zur Gewinnung einer ersten Anschauung hat, während im tatsächlichen historischen Ablauf — wie sich noch zeigen wird — diese Jahreszahl für die Architekturgeschichte durchaus keine Bedeutung besitzt.

Daß es möglich ist, eine solche im Grunde wenig umfangreiche Tabelle von zum Teil dem Bauzweck nach ganz untergeordneten Baulichkeiten überhaupt aufzustellen, zeigt schon an: die Neugotik im 18. Jahrhundert ist lediglich ein vereinzelt auftretender Baugeschmack, der sich von dem allgemein herrschenden antikisierenden Bauge-

[7]) Noch 1785 schreibt Hirschfeld im 5. Band seiner Theorie der Gartenkunst S. 357: „Die steife und einförmige Manier der alten Symmetrie beherrscht noch viele Gärten in Franken und noch mehr in Bayern". Ähnlich spricht er über Sachsen.

schmack des Klassizismus (und seiner Spielarten) scharf abzeichnet. Beide stehen sich aber nicht feindlich gegenüber wie zum Teil im 19. Jahrhundert, sondern können als Ergänzungen einer beiden gemeinsamen Grundstimmung angesehen werden. Im Augenblick nämlich, wo im Abendland die Nötigung zum Stil aufhört, legt sich seine Baukunst in die ursprünglichen Komponenten Antike und Mittelalter auseinander [8]).

Verhältnismäßig zahlreich finden sich Bauten der Neugotik des 18. Jahrhunderts in der Umgebung Berlins. Von ihnen suchen wir vorerst noch einiges über den Charakter dieser Architektur zu erfahren. Wenn wir den Gebrauchszweck der aufgeführten Baulichkeiten untersuchen, so finden wir da eine Meierei, ein Bibliothekshäuschen, ein Kavalierhaus, eine Kirche, Gasthof und Schmiede. Alles also unbedeutendere Gebäude, die einer Hofhaltung zu heiterem Genuß oder friedlicher Erbauung dienen oder aber kleine Nutzbauten, die ihr solides Handwerk mit einem geliehenen Schein von Bedeutsamkeit verdecken sollen. Nicht anders steht es mit Kassel und Wörlitz. Dieser Charakter untergeordneter Zweckbestimmung ist von zwei weiteren Momenten begleitet. Das gewissermaßen Improvisierte eines solchen Baues trägt aus praktischen und ideellen Gründen die Nötigung in sich, dem Baustoff nach geringwertig zu sein, ganz im Gegensatz zu einer Zeit, die sie nachzuahmen wähnte. Baumrinde und Strohgeflecht, brüchige Ziegel und Lehmverputz sind das Material, Quaderstein fehlt fast durchweg. Dieser Mensch der vielen Stimmungen, der für jedes Gefühl einen Ruheplatz brauchte, hatte vielerlei Nippsachen der Empfindung zu entwerfen, was weder allzuviel kosten durfte noch durch Solidität bedrücken sollte. Ja das Flüchtige einer solchen Architektur entsprach gerade dem Empfinden des sentimentalischen Menschen für das Vergängliche der Zeiten — und der Gefühle selber. Darum sind auch Ruinen die ideale Bauform und wo die Natur nicht zerstörte, wird vom Menschen selber nachgeholfen [9]).

Endlich zeigt sich, daß die Gebäude „an sich", d. h. nach Grundriß und als Raumgebilde, so gut wie nichts bedeuten, ja weder so angesehen werden sollen noch dürfen. Ihre Existenz ist lediglich als Erscheinungswert in der Landschaft und als Stimmungswert in der Empfindung [10]) gesetzt, womit jeder bauge-

---

[8]) Letzteres nach M. Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921, S. 220.

[9]) Fürst Pückler-Muskau, meint hierzu: „Es scheint fast, als ob diese Menschenwerke erst ihre Vollkommenheit erreichten, wenn die Natur sie wieder korrigiert hat und doch ist es gut, wenn zuletzt der Mensch nochmals eingreift, in dem Zeitpunkt, wo die Natur anfängt, seine Spur gänzlich zu verwischen. Eine grandiose und wohlerhaltene Ruine ist darum das schönste Gebäude." Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen, München 1830/31, Bd. 2, S. 266.

[10]) Danach richtet sich auch die zeitgenössische Beschreibung solcher Architekturen und es sei deshalb zugleich als Wegweiser für die Richtung der eigenen Einfühlung eine besonders typische Stelle zitiert: Über die Anlage eines Badehauses. „Es verberge sich vor den Blicken der Neubegierde in eine Vertiefung, in ein Dickicht, eine milde Überschattung hange herab und nur der sanfte Strahl der Abendsonne, gegen welches es seine schönere Lage wählt, streue ihm durch die Gebüsche eine liebliche Erheiterung zu. Wohlriechende Sträucher und Blumen mit starken Düften umkränzen seine Seiten. Die Architektur sey bescheiden und ohne allen Prunk. Ein niedriges Dach, wenig Fenster oder Öffnung, an den inneren Wänden sparsame Verzierung. Keine Vorstellung, wobey sich die Phantasie gegen die Tugend empört; nur Bilder voll sittsamer Unschuld, oder ein Gemälde der einsamen

schichtlichen Forschung von vornherein die engsten Grenzen gezogen sind. Diese Häuser können gesehen und empfunden werden, sie messend aufzunehmen wie etwa ein klassizistisches Schloß wäre widersinnig.

Architektur, die nur gesehen und empfunden, nicht aber vermessen werden kann, rückt in die Nähe illusionärer Gebilde, und nicht zu Unrecht wäre hier an das Bühnenbild zu denken. Tatsächlich treten die Grenzen ja auch aufs bedenklichste zusammen, wenn „der letzte Ritter" vor der Löwenburg zu Kassel auf dem Turnierplatz zum Waffenspiel einlädt oder ein Menschenalter später — und solange vermochte man Phantomen nachzujagen — vor dem „Neuen Palais" zu Potsdam beim „Fest vom Zauber der weißen Rose" [11]) Turnierspiele der Prinzen stattfinden.

Mit der Feststellung des schlechten Baumaterials und des mangelnden architektonischen Eigenwerts ist zwar der kunsthistorischen Stilforschung eine geringere Bedeutung zugewiesen, dafür aber treten als Gegenstände kommender Untersuchung in den Vordergrund: die Frage nach der Kenntnis des 18. Jahrhunderts von gotischen Kunstwerken, die Herkunft dieser Kenntnis, die Vermittler dieses Wissens und die ästhetische Einstellung zur Gotik.

Das Nächstliegende bei der Frage nach dem Wissen um die Gotik wäre ja anzunehmen, daß die heimatlichen Dokumente der deutschen mittelalterlichen Vergangenheit der tägliche bewußte und unbewußte Anschauungsunterricht für Bauherren und Baumeister gebildet hätten, daß den preußischen Königen die heimische Backsteingotik, dem Dessauer etwa Magdeburg (um nur irgend einen Namen zu nennen) Gegenstand ihres künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses geworden wären und damit diese Denkmale anregend auf die eigene Bautätigkeit gewirkt hätten. Daß dem durchaus nicht so ist, beweisen — wenn wir vorerst von den damaligen theoretischen Auseinandersetzungen mit der Gotik ganz absehen wollen — die Reisejournale und Briefwechsel des 18. Jahrhunderts zur Genüge. Denn, daß in vereinzelten Städten, wie etwa in Nürnberg, wenigstens in Gelehrtenkreisen, die pragmatisch-historische Neugierde und Entdeckerfreude nicht ganz aufhört [12]) (von ästhetischer Anteilnahme

---

Nymphe, die vor dem Bade in umschattendem Gebüsch stehend, schüchtern in sich geschmiegt, vor sich selbst erröthend, die Hand zurückzurufen scheint, die den Gürtel lösen soll." Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst 3. Bd., 1780, S. 39. Eine ähnliche Stelle auch 3. Bd., S. 37.

[11]) Das Fest vom Zauber der weißen Rose, gegeben am 13. Juli 1829 zu Potsdam. Zum Geburtstag der Kaiserin von Rußland. Die Ansichten nach der Natur von Gärtner, die lebenden Bilder von Schinkel, lithogr. von Schoppe. Der Zug der Ritter und Prinzen von Stürmer, lithogr. von Hirsemann. Verlegt bei Gropius, Berlin.

[12]) So ist es nicht unbezeichnend, daß Johann Friedrich Christs, des Leipziger Professors, Aufsatz über Kranach in den „Fränkischen acta erudita et curiosa" 1. Samml. Nürnberg 1724. erschien, wo er sich in Gesellschaft Nürnbergischer Sammler und Gelehrten befand, die Franken nach literarischen Denkmalen, nach Handschriften und kulturhistorischen Seltsamkeiten durchstreiften, ziemlich unbekümmert um die Geschmackstendenz ihrer eigenen Zeit, die diesen Bestrebungen kaum entgegenkam. Von der Art dieser Männer waren Gelehrte wie der Polyhistor und Dürersammler von Murr, den der Student Wackenroder von Erlangen aus besuchte und der Kunstschriftsteller Christian Meusel, der mit seinen verschiedenen Journalen eine bedeutende Stelle in der öffentlichen Meinung über Kunstangelegenheiten einnahm und denen bei ihrer wahllosen, aber allen Kunstwerken geöffneten Sammel- und Beobachtungstätigkeit die veränderte Jahrhundertstimmung noch spät zu Hilfe eilte. — Auch in Frankreich erhielt sich noch am ehesten bei den Lokalforschern das Interesse für die Vorzeit. S. J. Corblet,

kann kaum die Rede sein), bedeutet ja noch gar nichts für die übrige Menge der Gebildeten. Erst als das ästhetische Bewußtsein sich auf breiterer Grundlage gewandelt hatte, konnte auch die Arbeit der Gelehrten und Antiquare wieder über den eigenen Zirkel hinaus zur Belehrung und Bildung der inzwischen neu erstandenen Bildungsschicht des oberen Bürgertums beitragen. Denn nicht ist der Geschmack Resultat ästhetisch-wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern Wissenschaft findet zumeist erst ihre Aufgaben durch die Orientierung des Bewußtseins durch den Geschmack. Der ästhetische Geschmack aber hat nicht nur kraft eines nun langsam sich dem Ende zuneigenden, eigenen schöpferischen Kunstideals, unter Begründung gelehrt-theoretischer Schriften die Gotik verworfen, sondern es scheint fast, als ob man die Werke des Mittelalters gar nicht beachtet, d. h. also gar nicht gesehen habe [13]). Der Schweizer Albrecht von Haller weiß über Köln in seinem Tagebuch vom Jahre 1728 [14]) nichts anderes auszusagen als „die Kirchen von Köln sind meist gotisch und haben nichts Schönes", in Richard Pocockes vielgelesener „Beschreibung des Morgenlandes" von 1755 [15]), die uns auch durch Deutschland führt, wird weder bei Köln noch sonst irgendwo gotische Architektur als sehenswert erwähnt, ebenso wie auch Goethe in einem Brief an seinen Kunstfamulus Heinrich Meyer über seine Reise von Weimar nach Leipzig nur dies zu erwähnen findet „auf dem Weg nach Leipzig ist mir nichts weiter vorgekommen, das einigen Bezug auf Kunst oder Geschmack gehabt hätte; auch haben Naumburg und Weißenfels das Ansehen nicht, als wenn die Schönen in ihrem Schoß gepflegt würden" [15a]).

Ja noch in dem prunkvollen Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach „Entwurf einer historischen Architektur", 1742 zu Leipzig herausgegeben, findet die Gotik gar keinen Platz, während sich Antike, Orient und das Barock auf den prächtigsten Kupfern demonstrieren. Diesen Zustand vermögen wir uns erst dann vorzustellen, wenn wir daran denken, daß auch wir einen Teil der Architektur unserer Städte überhaupt nicht sehen und täglich — um ein Beispiel zu nennen — wie blind an den Zweck- und Zierbauten der Gründerzeit vorüberlaufen. Das Bewußtsein hat das Auge noch nicht veranlaßt, sehen zu wollen.

Einen weiteren Beleg für die Nichtbeachtung der heimatlichen Denkmäler der Gotik dürfen wir in der Zerstörung mittelalterlicher Kunstwerke sehen, obwohl ja noch jedes naiv bildende Schaffen eines Volkes die hinderlichen Zeichen der Vorzeit einfach aus dem Wege geräumt oder nach seinem Willen umgeformt hat. Hier aber handelt es sich nur in den seltensten Fällen um Beseitigung eines Alten, um Neues an die Stelle zu setzen, sondern um die Entfernung „zweckloser" und als unschön empfundener Ausgeburten eines „düsteren Zeitalters". So wird unter Friedrich dem Großen die Marienburg zu einer Infanteriekaserne umgebaut (1773), 1766 wird im

L'architecture du Moyen-Age, jugé par les écrivains des deux derniers siècles, in Revue de l'art chrétien. Paris 1859. Bd. 3. S. 401 ff.

[13]) Siehe z. B. Fürsts Curieuse Reise durch Europa, Sorau 1739.

[14]) Zit. Tietze a. a. O. S. 172.

[15]) Richard Pocockes Beschreibung des Morgenlandes. Erlangen 1755. 3. Bd. S. 324 ff.

[15a]) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Bd. 1. Brief vom 1. May 1794 Dresden.

Dom zu Köln das Tabernakel abgebrochen und die Zahl solcher unproduktiven Zerstörungen könnte man wohl ins Beliebige fortsetzen. Greift man eines der Baudokumente des Mittelalters heraus und beobachtet dessen Baugeschichte nach Seiten baulicher Veränderungen und literarischer Würdigung in der Zeit von 1720 bis 1820, so wird an diesem Einzelschicksal zugleich das Geschick der gesamten Bewegung sichtbar. In fast symbolischer Bedeutsamkeit vollzieht sich der Wandel der Anschauungen gerade an der damaligen Ost- und Westgrenze des Deutschen Reiches, am Kölner Dom und an der Marienburg. Dies ist kein Zufall, denn der Gedanke vaterländischer Not, der am härtesten und tiefsten in den Grenzlanden empfunden wird, hat sich hier, wie schon so oft in der Geschichte, besonders willig mit dem Glauben an die Größe und Schönheit der eigenen Vergangenheit verbunden. In Fürsts Curieuser Reise durch Europa (Sorau 1739), die die Beobachtungen des Reisebegleiters eines schlesischen Edelmannes niederlegen, ist von der Marienburg, als einem Gegenstand der Architektur, überhaupt nicht die Rede, sondern es werden lediglich einige Merkwürdigkeiten von Gespenstern und eingesperrten Gefangenen erzählt. Mit das erste Dokument hingegen, das sich in Deutschland für Bewahrung der Altertümer ausspricht, bezieht sich gerade auf die Marienburg [16]) (1749). Es verhallt jedoch ohne Wirkung, denn 1773 wird die Marienburg Kaserne, 1799 bis 1803 erfolgen eingreifende Veränderungen, die alte Architektur soll beseitigt werden. 1803 vollzieht sich der Umschwung [17]), und es erscheint im „Freimütigen" der Aufruf Max von Schenkendorfs zur Erhaltung des Baues. 1804 befiehlt königliche Kabinettsorder die Erhaltung „eines so vorzüglichen Denkmales alter Baukunst" und am 20. Juni 1822 betritt der preußische Kronprinz seit 360 Jahren als erster deutscher Fürst wieder zu festlicher Tafel den Remter [18]). Der Regierungsrat Joseph v. Eichendorff begrüßt mit feierlich-schöngeformtem Trinkspruch den hohen Gast.

Da die Geschichte der Marienburg zugleich sinnfällig die Geschichte der Wiederentdeckung mittelalterlicher Kunst und Geisteswelt verkörpert, so lohnt es sich wohl, dem Erwachen dieses Geistes bis in seine feinsten Verästelungen zu folgen — auch wenn für die bildende Kunst wenig Gewinn sich daraus ergeben sollte. Ist es doch die Geschichte der Überwindung eines zum Schemen gewordenen Begriffs der Antike und die Bereicherung des Gelehrten- und des Volksbewußtseins um eines der größten Kapitel seiner Geschichte.

Es kann also im allgemeinen als ausgemacht gelten, daß die heimischen Denk-

---

[16]) Krubsacius, Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1749 Bd. 8, S. 68 ff. Gibt eine Baugeschichte der Marienburg mit Auf- und Grundrißzeichnungen ohne stilgeschichtliche Untersuchung. Hingegen schreibt er über den Schutz der deutschen Altertümer: „Man ist sehr sorgfältig, die Überreste der alten Griechen und Römer, ja der Perser und Aegypter zu untersuchen — — nur seines eigenen Vaterlandes Alterthümer verachtet und versäumt man". Er erklärt dann weiter, daß man Schlösser und Türme abbreche, Rüstungen und Waffen verkaufe, aber „Denkmäler zu erhalten", daran wendet man weder Kosten noch Fleiß.

[17]) Übrigens ein selten frühes Beispiel, denn die Zahl der zwischen 1800 und 1815 vernichteten Denkmale ist außerordentlich groß, die Anteilnahme bleibt mehr literarisch und noch 1818 wird in Augsburg die Fuggerkapelle, das wichtigste Denkmal für die einsetzende Renaissance in Deutschland, zerstört.

[18]) Nach Büsching, Schloß Marienburg, 1823.

mäler Deutschlands für die Wiederentdeckung des Mittelalters in ihrer ersten Phase kaum in Betracht kommen und lediglich in den Städten ausgesprochen mittelalterlichen Gepräges vermöchte man eine nicht abreißende Gelehrtentradition festzustellen, die vorerst noch ohne jede Bedeutung bleibt[19]).

Aber der deutlichste Beweis dafür, daß die Heimat nicht die Vorlagen für diese neu auftauchende Gotik lieferte und der prägnante Hinweis auf die Herkunft dieser Architektur ist der historische Stil, mit dem sich die Gebäude verkleiden, der unverkennbar auf England hinweist. Dazu kommen noch die archivalischen Dokumente über den Bauhergang, die den äußeren Anschein bestätigen.

Das früheste und noch ganz vereinzelt dastehende Monument der „sentimentalischen" Neugotik in Deutschland ist das von Friedrich dem Großen nach eigenem Entwurf erbaute und von Büring ausgeführte Nauener Tor in Potsdam (1755)[20]) Abb. 1. Von seiner alten Gestalt ist seit der Restauration von 1867 nicht mehr alles erhalten. (Ursprünglich standen die beiden Vortürme unverbunden und dahinter war der alte Torbogen von 1733 stehen geblieben, ein Bau von ähnlich barockem Charakter wie die noch heute am Tor vorhandenen Löwenköpfe von Giese, während an Stelle der heutigen Zinnenbekrönung ein barock profiliertes Gesimse und mächtige Würfel den oberen Abschluß bildeten[21].) Die aus England stammende Form der beiden Rundtürme (z. B. Inverary Castle) ist unverkennbar. In der strengen symmetrischen An-

[19]) Anders liegt es mit Böhmen, dem politischen Verband des Deutschen Reiches ja zugehörig, wo das Bewußtsein für die Kunst der Vergangenheit auch im 18. Jahrhundert nicht abriß, was — nach der Erklärung Wirths (Zdennĕk Wirth; Barokni Gotika in Patamek. archeol. a Mistophis. Roc. XXIII. Prag 1908) seine Ursache in dem gesteigerten Nationalgefühl religiöser Färbung der tscheschischen Bevölkerung findet. Hier hat, wo die Bauaufgabe es verlangt, eine „naive" Fortsetzung des gotischen Stils an Klöstern und Kirchen statt, naiv deshalb, weil der herrschende Barockstil nicht als Gegensatz zur Gotik empfunden wird. Da für uns aber nicht die Geschichte der naiven, der immanenten, sondern der „sentimentalischen" Gotik zur Behandlung steht, so kann hier ebensowenig auf die Erscheinung der böhmischen Barockgotik wie etwa auf den Umbau der Kirche des Deutschen Hauses zu Wien (1720—25 Tietze, a. a. O. S. 164 ff.) eingegangen werden. Diese Denkmale bilden den Abschluß einer von 1550 bis ungefähr 1720 währenden Periode, in denen gotische Kunst in Deutschland weder als geschichtliches Stilphänomen erkannt, noch als geschmackliches Gegenbild empfunden wurde. Ob in ihrem vereinzelten Auftauchen ein tieferes historisches Lebensgesetz wahrzunehmen sei, oder ob es sich vielleicht um Notlösungen beim Nachlassen des Renaissance- und Barockempfindens handelt, wäre zu untersuchen. Daß der naive Charakter dieses Bauens jedenfalls den Monumenten manchmal einen höheren ästhetischen Wert verleiht als denen der unnaiven, sentimentalischen Periode, ist ganz gewiß. Uns aber beschäftigt ein Zeitabschnitt von minderem künstlerischen Rang, von höherem historischen Interesse. Nicht der unbewußte Ausklang, sondern die bewußte Neuschöpfung.

[20]) Manger, Baugeschichte Potsdams. Berlin 1789. Bd. I, S. 192 (Irrtum in den Grundmaßen) und S. 197 gedenkt dieses Auftrags mit ziemlich unwilligen Worten: „Nach der Skizze des Königs sollte es in gotischem Geschmacke seyn. Ich weiß aber wirklich nicht, ob es bey der Ausführung nach dem zierlichen oder groben gothischen Geschmacke geraten ist. Vielleicht ist es zu gothisch (!), nämlich das Gothische mit so viel Modernem vermischt, daß man nicht eigentlich weiß, was es seyn soll." Ferner H. Kania, Die Architektur der Stadt Potsdam im 18. Jahrhundert. Mitteil. d. Vereins f. d. Gesch. Potsdams, Neue Folge Bd. 5, H. 2. Derselbe, Das Nauener Tor, Potsdamer Tageszeitg. Jg. 71, 1920, Nr. 168. Dort glaubt der Verfasser auf einheimische Vorbilder, die dem König bekannt gewesen sein mochten, hinweisen zu müssen, was mir jedoch als ganz unwahrscheinlich vorkommt. Weder Zeitgeist noch Formensprache bestätigen dies. Im übrigen verdanke ich dem Verfasser dieser Schriften eine Anzahl persönlicher wertvoller Hinweise zur Baugeschichte Potsdams.

[21]) Abbildung der alten Gestalt auf einer Tasse im Städt. Museum Potsdam.

Abb. 1. Potsdam. Nauener Tor (1755).

lage, in der sorgfältigen Quaderung, fühlen wir die klassizistische Grundstimmung, in der äußerst sparsamen Verwendung gotischer Ornamentik eine vorsichtige Befangengenheit gegenüber der völlig neuen Aufgabe. Sie fällt denn auch tatsächlich in den Zeitpunkt, da Friedrich sich unter Assistenz des Marschall Keith dem englischen Klassizismus zuwendet und damit wohl die neuen Stimmungselemente der Gartenkunst, die wiederum mit der „gothic revival" verbunden sind, zum erstenmal erfährt [22]). Damit geht seine zeitweilige Abkehr von der französischen Kunst und seine Hinwendung zu den Niederländern und Italienern zusammen (Erwerbung von Rubens- und Rembrandtwerken für die Bildergalerie). Später scheint der König von solchen Bauformen wieder ganz abgekommen zu sein und nur noch einmal erfahren wir, daß Friedrich 1769 am Neuen Palais einen Gasthof im gotischen Stil einrichten will [23]), wie wir solche aus Paretz und Wörlitz auch wirklich kennen.

So weist uns also bereits das erste Dokument der Neugotik nach England und verfolgen wir nun noch die Baugeschichte von Wörlitz und Wilhelmshöhe (Löwenburg), so erweist es sich als unumgänglich, den von Meyer und Docen aufgezeigten Strömungen die Betrachtung der englischen Verhältnisse hinzuzufügen. Denn nicht nur die bildende Kunst, das gesamte Empfindungsleben, die Auflösung des Zeremoniells bei Verfeinerung der Manieren stammen ja aus England. Ein zeitgeschichtlich interessantes Zeugnis dafür bietet uns der Herzog Leopold Friedrich Franz von Dessau selbst, der Erbauer des „gotischen Hauses", der gelegentlich zu seinem Hofprediger Reil sagt: „Bei allem fehlte mir Anmut und Feinheit, die mir meine Umgebung nicht mitteilen konnten, weil sie sie selbst nicht hatten. Ich blieb in gewissen Dingen noch ungeschlacht und unmanierlich, denn erst in England habe ich mit Messer und Gabel umgehen lernen" [24]). Ein kleiner Ausschnitt in einem großen Zusammenhang. Und so wie sich der Dessauer Fürst durch Reisen in England bildete und von dort nach dem Zeugnis des schon erwähnten Reil die Liebe für die gotische Baukunst nach Hause nahm [25]), so war es auch am Hessen-Kasseler Hof der englische Einfluß, der die Geschmackskultur allmählich zu bestimmen begann. Die Gemahlin des Landgrafen stammte aus England, seine Baumeister Du Ry und Jussow (letzterer der Erbauer der Löwenburg) wurden nach England zu Studienreisen gesandt und gleich nach dem Erscheinen der ossianischen Gesänge illustriert Christian Ruhl, einer der Baumeister des Schlosses Wilhelmshöhe, diese Lieblingsdichtung seiner Zeit [26]).

In England ist der Sinn für die Gotik niemals erloschen gewesen [27]). Wenn

---

[22]) Die Berührung mit englischer Kunst reicht bis zum Jahre 1751 zurück (Brief Algarottis vom 13. Dez. 1751 über den Empfang einiger englischer Architekturwerke). 1752 wird das Haus Blücherplatz Nr. 2 nach dem Vitruvius Britannikus gebaut (Abb. Kania a. a. O. Nr. 5). 1754 das Sinesische Haus als Zeuge des Geschmackes anglo-chinoise, 1755 erfolgt die Reise nach Holland.

[23]) Manger, a. a. O. Bd. 2, S. 323.

[24]) Friedrich Reil, Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau. Dessau 1845, S. 26.

[25]) Reil a. a. O. S. 26.

[26]) Die Angaben über Cassel nach dem Inventar Cassel-Land Bd. 4 des Inventars des Reg.-Bez. Cassel. 1910. Und P. Heidelbach, Die Wilhelmshöhe. Leipzig 1909.

[27]) Ende der gotischen Tradition und „revival" sind nicht leicht zu bestimmen. Einerseits

auch kein europäisches Land so sehr unter den klassischen Regeln des Palladianismus gestanden hat wie England, auf ihren mittelalterlichen Landschlössern wohnte weiterhin der Adel und ein dunkelfarbiger, schwergliedriger Charakter der Innenarchitektur blieb durch alle Stilformen hindurch der sichtbare Abkömmling mittelalterlicher Schlösserausstattung. Doch trifft das Gesagte mehr die allgemeine Grundstimmung als den sichtbaren historischen Verlauf. Denn auf keinen Fall hat man sich im frühen 18. Jahrhundert in England entschließen können, gotisch zu bauen.

Als der Anfangspunkt der Neugotik in England wird gewöhnlich Horace Walpoles Landhaus „Strawberry-Hill" (1750—1776) angeführt und das stimmt auch insofern, als diesem gar nicht allzu belangvollen Bau eine mächtige Wirkung zuzuschreiben ist. Sucht man den Bauherrn nicht als Persönlichkeit zu erfassen, sondern forscht man nach Fäden, die seine damals Aufsehen erregende Geschmacksrichtung mit vorhergehenden oder gleichzeitigen ähnlich gerichteten Tendenzen verbindet, so greifen wir die sich vollziehende Bewußtseinsumschichtung des späten englischen Rationalismus, deren eine Erscheinung Horace Walpole ist. Was die zeitliche Situation betrifft, so ist die sich vollziehende „gothic revival" für das Gebiet der Literaturgeschichte in einigen wissenschaftlichen Arbeiten eingehend behandelt[28]). Doch gerade die Formengeschichte der Baukunst erweist den herrschenden Geist einer Periode; während die Schöpfung der Poesie immer nur von ihrem Meister allein abhängig ist, erfährt das Bauwerk, als zweckbestimmte Form, seine Gestalt ebenso sehr durch den Willen seines Bauherrn wie den seines Baumeisters. Hier tritt die eigentliche Geschichte des Geschmacks zutage, die eine Geschichte des Künstlers und des Publikums darstellt. Darum ist es nicht unwichtig, der Geschichte der erwachenden Gotik in England mit dem Satze Eastlakes den richtigen Hintergrund zu geben, um die gegeneinanderstehenden Potenzen nicht zu verzeichnen: „if in the history of British art there is one period more distinguished than another for the neglect of Gothic, it was certainly the middle of the 18th century[29])". Wenn auch vielleicht im Grunde nur mehr unwillig geduldet, der geprägte Geist ist der des französischen Klassizismus, ist der der Johnson und Addison, die erwachende Gefühlsrichtung trägt in sich noch die Schwäche aber auch die Hoffnung des Werdenden. Shaftesbury, von Hettner schon als früher Bote des Geschmackswandels angeführt, äußert sich noch auf das Härteste gegenüber

beginnt die Renaissance mit Hans Holbeins Architektur-Entwürfen für Lord Pembroke, andererseits baut Wren selbständige gotische Bauten (z. B. Oxford, Christchurch 1682). Vielleicht ist der Brand von London (1663) und der Neuaufbau der Stadt als das natürliche Ende der Gotik anzusehen.

[28]) Für die Kunstgeschichte: Ch. Eastlake, A history of the gothic revival in England. London 1872 (nur als Materialnachweis zu gebrauchen). Für die Literaturgeschichte: Henry Beers, A history of romanticism in the 18th century, Cap. 7 the gothic revival. London 1899. H. Hettner: Geschichte der englischen Literatur. 3. Aufl. 1872. Die bei K. Eberlein, Die deutsche Literärgeschichte des 18. Jhdts. Berliner Dissertation 1916, Tietze und anderen erwähnte Arbeit C. von Klenzes, The gothic revival in England and Germany, in Publications of the modern Language Association of America n. s. XIII Nr. 4 Dec. 1905. ist lediglich ein 8 Zeilen langer Bericht über eine (ungedruckte) Arbeit Klenzes zu diesem Thema.

[29]) Eastlake a. a. O. S. 43.

der vaterländischen Baukunst der Vergangenheit, die doch nachher Repräsentant des neuen Geistes werden sollte. Seine Redewendung setzt noch unbedenklich „gotisch" und „barbarisch" als gleichwertig nebeneinander [30]).

Da aus den Daten zu erkennen ist, daß in der Reaktion gegen den französischen Klassizismus, im Kampf um die „Natürlichkeit" die bildende Kunst und deren Grenzerscheinung die Gartenkunst vorangingen, so können wir deren Darstellung an die Spitze setzen. Der neue Geist prägt sich zuerst in einer Region aus, der vorher noch nie und nachher nie wieder eine so bedeutsame Rolle zugefallen ist, in der Gartenkunst. Mit ihr hat sich die „gothic revival" aufs engste verknüpft und erst im 19. Jahrhundert beginnt sie sich von dieser selbständig abzulösen.

Das Entstehen der neuen Gartenkunst [31]), deren Kennzeichen Nachahmung der Natur durch Kunst, deren Mittel stimmungsgebende Kontraste und Vermeidung aller geraden Linien sind [32]), kann der äußeren Gestalt nach bis in die unregelmäßigen „chinesischen Gärten" zurückverfolgt werden, die ihren wichtigsten Propagator in England zuerst in Lord Temple (1685) finden. Es handelt sich dabei jedoch um die Einführung einer kostbaren Rarität in das Repertoire des guten Geschmacks und nicht um die Gewinnung eines neuen Prinzips gegenüber Klassizismus und architektonischem Garten. Der hierdurch erzeugte Mischstil von französischem und Naturgarten, hauptsächlich von den Franzosen als „anglo-chinoise" angewendet, erfährt darum auch von den wirklichen Neuerern wie Walpole heftigste Ablehnung [33]). Der Umschwung, der Kampf um das „Natürliche" geschieht von innen her, vollzieht sich in Philosophie und Dichtung und findet seinen ersten sichtbaren Ausdruck in der Gartenkunst in Popes „Naturgarten", den er sich 1720 in Twickenham anlegt, ursprünglich einem nicht allzu großen Obst- und Gemüsegarten, der durch Zerstörung aller Geraden, durch Aufschüttung von Grotten usw. die Gestalt von Wildnatur verliehen wird [34]). Die nächste wichtige Station bedeutet dann Bridgeman's Erfindung des unsichtbaren Grabens (des sog. A-ha-Grabens) im Garten von Stowe (1724), der die Grenzen zwischen künstlichem Gartenland und umgebendem Freiland verdecken soll. Hier wird rücksichtslos von Kent das neue Prinzip durchgeführt, daß die Natur die gerade Linie verabscheue und unter Kents Nachfolger, dem allmächtigen Brown beginnt auch das Gelände durch künstliche Aufschüttungen und Abgrabungen ein „charakteristisches" Aussehen anzu-

[30]) Shaftesbury, Charakteristiks 1710. „We care not how gothic or barbarous our modells are." Zit. nach Lüdtke, Zeitschr. f. deutsche Wortforschung Bd. 4. 1903, S. 135.

[31]) Für das folgende besonders Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914, Bd. 2.

[32]) Schon Pope kennzeichnet als das Wesen der Gartenkunst „Kontrast, Überraschung und Verbergung der Umzäunung" Zit. Gothein, a. a. O. Bd. II, S. 372 und Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst I, S. 138: „Der Gartenkünstler arbeitet am glücklichsten, wenn er fast überall das Gegenteil von dem tut, was der Baumeister beachtet". Über den Kontrast Home, Grundsätze der Kritik, zit. Hirschfeld I, S. 184.

[33]) Horacio Walpole, Historische, literarische und unterhaltende Schriften, übersetzt von A. W. Schlegel, Leipzig 1800 „Über die neuere Gartenkunst" S. 407 ff. (höchst interessant auch die kritischen Anmerkungen Schlegels).

[34]) A plan of Popes garden by J. Learte. London 1745. Zit. Gothein II, S. 370. Eine ähnliche Beschreibung wie die von Popes Garten liegt auch in Addisons „Spectator" 477. Stück vor, abgedruckt Hirschfeld 1779 I, S. 126/27.

nehmen, allerwärts durchzogen von den Wegen in der geliebten „Schlangenlinie". Walpoles Vater folgte ebenfalls nach [35]) und endlich scheint des Dichters und passionierten Gärtners Shenstones Anlage zu Leasowes (1745) von Einfluß auf das Land gewesen zu sein [36]).

Es ist deswegen nötig, diese Entwicklung des Gartens kurz zu skizzieren, einmal weil in ihr die neue Geistesströmung ihre erste und bedeutsamste Prägung erfährt, dann aber, weil in Verbindung mit dem Naturgarten die Gotik ihren Einzug hält und endlich, weil Walpoles Leistung aus diesen Prämissen erklärt werden muß.

Schon Kent verwendet im Gerichtshof zu Westminster und in einem chinesisch-gotischen Hause zu Esher mittelalterliche Motive (um 1740), die von Walpole als völlig verfehlt bezeichnet werden [37]), 1744 erscheint Kents Möbel-Musterbuch „some designs by Mr. Inigo Jones und Mr. William Kent", dem ersten seiner Art in England, mit einigen Möbeln in gotischem Geschmacke [38]), 1747 ein anonymes Vorlagebuch „gotische Architektur" in 62 Tafeln. Als das erste Musterbuch von Bedeutung ist aber erst Batty und Thomas Langley's „Ancient architekture" (1742) [39] anzusprechen, unter dessen zahlreichen auf der ersten Seite angeführten Subskribenten des hohen Adels sich auch Horace Walpole, späterer Lord von Orford, befindet. Das Besondere eines solchen Buches kann ja immer erst aus dem Zustand des Vorhergehenden verstanden werden und man muß daher einmal ein Werk der alten Generation wie R. Morris „essay in defence of ancient (= Greek) architecture" (1728) danebenhalten, um die eigene Physiognomie des Langleyschen Buches ganz zu erschauen. Bei Morris wird noch unbedenklich die von Vasari gebrauchte Renaissance-Theorie in folgenden typischen Worten vorgetragen „The famous Bruneleschi and Ghiberto carefully survey'd the decay'd ruins of antiquity, and brought Architecture from that rude gothic down to 1400" und Langley verwirft bereits den Anspruch der Antikgläubigen auf den Vorrang ihrer Kunstwelt vor der gotischen durch vergleichende Proportionsanalysen an Säulen von Westminster-Hall und der St. Pauls-Kathedrale. Er stellt nämlich fest, daß die um 14 inches im Diameter größere Säule von Westminster trotzdem weicher, geschmeidiger und von geringerem Umfang erscheine als eine solche von St. Paul „a deception, not to be paralleled in all the columns, yet erected, by both Greeks and Romans, in the whole world" [40]). Daß die Säule aber in den Mittelpunkt des

[35]) Walpole, a. a. O. S. 421.

[36]) Auf das interessante Problem des Zusammenhanges zwischen der Entstehung englischer Landschaftsmalerei und englischer Landschaftsdichtung sei hier nur verwiesen. Literatur hierzu: H. Walpole, Essay on modern gardening (1770) und die skeptische Anmerkung des Übersetzers Schlegel (Ausgabe von 1800) auf S. 445.

[37]) H. Walpole „Anecdotes of painting" neu herausgegeben London. 1888, Bd. 3, S. 59.

[38]) Zit. Muthesius, Die Anfänge der modernen Innenkunst, Neue Rundschau 1905. 9. Heft.

[39]) Batty and Thomas Langley: Ancient architecture, restored and improved by a great variety of grand and useful designs antirely new in the Gothick mode for the ornamenting of buildings and gardens. London 1742. Im Vorwort heißt es, daß sich der Verfasser bereits seit 30 Jahren (also seit 1710) mit dieser Materie befasse.

[40]) Eine interessante Attacke auf die Allgemeingültigkeit der antiken Kunst findet sich auch bei Hurd, Lettres on Chivalry and Romance 1762, zit. Beers a. a. O. Kap. 7, S. 223 in bezug auf das Eigenrecht der Architektur: „When an architecte examines a Gothic structure by Grecian rules he finds, nothing

Kunststreits gezogen wird (wie auch eine Erläuterung der fünf Säulenordnung der Gotik das Buch einleitet[41]), ist doch sehr bezeichnend für die gebundene Grundanschauung vom Wesen der Architektur, mit der auch Langley an die Gotik herantritt. Dazu kommt eine Auffassung vom Ornament, die am deutlichsten aus den Vorlageblättern selbst abgelesen werden kann. Ist die Befangenheit gegenüber der neuen Aufgabe und die mangelnde Einsicht in die geistigen Untergründe des gotischen Stiles das allgemeine Charakteristikum dieser Zeichnungen, so weisen sie ihre klassizistische Herkunft in der isoliert konstruierten und nicht verbunden gewachsenen Anbringung des Ornaments auf, wobei jeder Kiel und Spitzbogen und jeder Schnörkel, den man für gotisch hält, am liebsten in ein rechtwinkliges Feld eingeschlossen wird. (Diese klassizistische Neigung befördert in diesem Falle der englische Perpendikularstil, der in ganz anderer Weise wie die kontinentale Gotik mit Horizontalen arbeitet.) Leiser Anklang an die Formensprache des Rokoko mag auch in den Blumengewinden erkannt werden, die über einem gotischen Fenster (Langley T. 36), sich leise nach unten verjüngend, herabtropfen. Diese Rokokogotik prägt sich am drolligsten und anmutigsten in Chippendales Entwürfen aus, denen übrigens auch bezeichnenderweise eine Abhandlung über Säulenordnung vorausgeht[42]). Säulen, Gesimse, Tore, Kolonaden, Fenster, Kamine werden in der neuen Zierform vorgeführt, für die Gesamtarchitektur finden sich nur „gotische Tempel", sämtlich in Rundform angelegt. Und hier ist uns auch die Verbindung mit der Gartengestaltung an die Hand gegeben. Handelt es sich bei den Vorlageblättern doch in der Hauptsache um Beispiele von Anlagen zur Belebung der Gartenlandschaft, Ruhesitze, Aussichtspunkte und Stimmungsorte für den einsam Wandernden oder kleine gesellige Kreise. Dabei stellen die Baulichkeiten im gotischen Geschmack nur ein Element im Stilgemisch von antiken, ägyptischen, türkischen, arabischen und vor allem chinesischen Bauten dar, aus denen sich erst in der Folge die gotisierende Richtung herausstellt und ihre natürliche Vorherrschaft über die anderen, teils wieder verschwindenden Richtungen antritt. Vorerst haben sie nicht mehr zu bedeuten als eine malerische Anlage in der Landschaft, eine „Variety" für die nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit lechzende Gesellschaft und

---

but deformity. But the gothic architecture has its own rules by which, when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the grecian.

[41]) Wie sich die nächste Generation mit diesem Versuch abfindet, siehe bei der Besprechung von Grohmanns „Ideenmagazin".

[42]) Thomas Chippendale, The gentleman and kabinet makers director, London 1754, neu herausgegeben, Berlin o. J. Vorbilder für Kunst- und Möbeltischler in gotischem, chinesischen und Rokokostil. — Vorherrschend ist der Formenschatz des Rokoko. Er verbindet sich glücklich mit dem bizarren Chinastil, während die gotischen Entwürfe, soweit sie sich nicht dem Rokoko unterwerfen, sehr frostig wirken. Tritt die gotische Form (wie sie verstanden wurde) allein auf, wie T. 97 „Bücherschrank", so findet sich neben dem Kielbogen der halbe und ganze Kreis als Schmuckform und das Ornament wird völlig gleichförmig (additiv) nebeneinander gereiht. Mit Rocaille vermischt, zeigt sich T. 48 ein „Gotisches Bett", ebenso T. 98 ein Bücherschrank und T. 125 ein Kabinettschreibtisch. Besonders hübsch T. 100 ein Bücherschrank mit einer zierlich verschnörkelten Spitzbogenfüllung, die so gerne von der Spitze her nach dem schmiegsamen Oval hin ausweichen möchte. T. 106 zeigt uns eine „Gotische Orgel". Eine ähnliche Stilstufe erweisen die böhmischen Kirchen Benésow und Poříčí. Abgebildet Zd. Wirth a. a. O. S. 55 ff.

im besten Fall als eine „romantische“ Szene für empfindende Herzen. Nationale und religiöse Bedeutung tritt dabei fast ganz in den Hintergrund und nicht selten

Abb. 2. Gotisches Portal aus P. Decker's Gothic Architecture, London 1759.

erscheinen die erstaunlichsten Kombinationen, wie maurisch-gotische, ägyptisch-gotische oder vor allem chinesisch-gotische Baulichkeiten [43]). Noch in Milizias Architekturwerk von 1781 [44]) werden gotische und chinesische Bauten nebenein-

[43]) „. . . chinesisch-gotische Grotten“. Goethes Werke, Sophienausgabe. Weimar, 1894. 1. Abtlg. Bd. 17, S. 38, Triumph der Empfindsamkeit.

[44]) Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst (erstmals 1781), übersetzt von Stieglitz. Leipzig 1824.

ander behandelt! Anwendung auf die eigentliche Schloßarchitektur ist in den mir zur Verfügung stehenden Musterbüchern nur ein einziges Mal anzutreffen gewesen: bei William und John Halfpenny, Chinese and gothic architecture, London 1752, wo sich auf 12 Platten streng symmetrische Gebäudekomplexe in einem grausamen Mischstil von Chinoiserien, Spitzbogen und Rollwerk nicht gerade zur Nachahmung anbieten. Noch aus einem andern Grund ist dies Werkchen von Interesse, weil es in seinem Vorwort doch noch die ganze Unsicherheit der zu vertretenden Position aufzeigt. Mit folgender liebenswürdigen Floskel sucht man die Freunde des Altertums zu beruhigen: „We would not be understood to aim at eclipsing the munificence of Roman architecture, but justly to promote each in their proper situation...". Um alle diese Baulichkeiten den Auftraggebern empfehlenswert zu machen, wird gern hinzugefügt — und dies finden wir von Langley bis Pugin (1840) —, daß im gotischen Geschmack das Bauen nicht kostbarer sei als im antikischen. Der Bedarf für solche Vorlagen scheint nicht klein gewesen zu sein, denn es finden sich in den 50er Jahren neben dem Musterbuch Halfpenny's (1752) und Chippendales (1754) noch textlose Abbildungswerke von Over (1758), Decker (1759) [45]) u. a. Neben den Umformungen in mehr klassizistischer, rokoko-ähnlicher oder rein manieristischer Weise zeigt sich hier auch jene Naturgotik aus verflochtenen Baumstämmen und Zweigen etwa in Decker's gothic architecture (1759) Abb. 2, die getragen von dem Geiste Rousseaus und einer Theorie Laugiers [46]) über die Entstehung der Gotik, ganz besonderen Beifall und Nachahmung fand. Allen gemein ist das Umformen gotischer Motive zu neuen Bildungen durch naives Zusammenstücken einzelner nicht zusammengehöriger Teile oder durch Angleichung der alten Formen an den eigenen Geschmack. Das Problem der Stilreinheit, wie es etwa ein Jahrhundert später in Viollet le Ducs Bemühungen den Höhepunkt seines Ausdrucks findet, ist noch gar nicht erkannt. Endlich wäre noch der Geschichtstheorie Erwähnung zu tun, die in der Einleitung von Langley's Werk aufgestellt wird. Dort erklärt der Verfasser, er glaube nicht, daß die englische Gotik von den Goten stamme, da ja jedes Gebäude, das nicht nach griechischer Mode erbaut sei, ein gotisches heiße. Die heimische Baukunst des Mittelalters müsse vielmehr nach ihrer eigenen Bevölkerung „Saxon Architecture" genannt werden. Um das Jahr 1000 zerstören die Dänen diese sächsische Baukunst und von diesem Zeitpunkt an bis zur neuen Rezeption der Antike um 1600 baut man nach dem Muster der Trümmer, die sich auf den Ruinenstätten sächsischer Architektur noch gefunden haben — „But why they have been called Gothic, I cannot account for". Eine romantisch-historische Erklärung, nicht unähnlich der Goetheschen Bemühung um eine „deutsche Baukunst", die sich scharf von den französisch-rationalistischen Naturtheorien unterscheidet, nach denen Gotik nur eine frühe Geschmacksstufe überhaupt darstellt.

[45]) Charles Over, Ornamental architecture in the gothic, chinese and modern taste. London 1758. Das Werk zeigt manchmal einen Höhepunkt barock-manieristischer Phantasie. P. Decker, Gothic architecture. London 1759. Ohne Text. Nur Gartentempel und Gitter. Ähnlich barocke Bildungen wie bei Over.

[46]) Laugier, Essai sur l'architecture. Paris 1753.

Wenn unsere Schilderung auch hier manchmal über den Beginn von Walpoles Bautätigkeit schon um etliche Jahre hinausgegriffen hat, so helfen uns doch die besprochenen Vorlagewerke dazu, Strawberry-Hill im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Geschmackstendenzen verstehen zu lernen, um so mehr als das Gebäude erst in den 70er Jahren des 18. Jhdts. vollendet wird.

Walpole (1717—1797), der konservative Umstürzler des Geschmacks, der vielschreibendste aller Briefe sendenden Lords von England, der Verfasser des meist gelesenen „Gotischen Romans", hat sich im Jahre 1747 ein Haus gerade in der Höhe von Twickenham an der Themse (in der Nähe von Windsor) gekauft, wo Popes Garten stand. In alten Listen entdeckt er als den Namen seines Besitztums „Strawberry Hill" und dies Haus ist es, das zum Gegenstand höchsten Interesses für ganz Europa werden soll. Rings um ihn her meldet sich der neue Geschmack und es muß eine seltsam plötzlich und heftig durchgreifende Stiländerung gewesen sein, von der Walpole in einem Brief vom 2. August 1750 an Horace Mann in Florenz schreibt: „J wish you could see the villas and seats here. The country wears a new face; everybody is improving their places... The dispersed buildings — J mean temples, bridges u. s. o. — are generally Gothic or Chinese, and give a whimsical air of novelty that is very pleasing [47]). (Die Daten zur Baugeschichte und die genauere Beschreibung des Hauses Strawberry-Hill — seien in die Anmerkungen verwiesen) [48]). Bis gegen Ende der 40er Jahre wird in dem höchst

[47]) Horace Walpole, Lettres, Oxford 1903. Bd. 3. Das „J mean" deutet darauf hin, daß es sich für die gothic und chinese buildings offenbar nicht um Nutzbauten, sondern nur um Zierbauten handelt. Die Verwendung der Worte „whimsical" und „novelty" verweisen auf eine Auffassung, der wir noch öfters begegnen werden und die uns bei der Frage nach den inneren Gründen der Rezeption der Gotik eine Antwort zu liefern hat.

[48]) Über die Erwerbung des Hauses heißt es in Short notes of my life, Lettres, Bd. I, S. XXXVIII. „In may 1747, J took a small house near Twickenham, for seven years — — — and have made great additions and improvements to it. In one of the deeds J found it was called Strawberry Hill. Eine Stelle vom 25. September 1749 (II, S. 412) weist auf den geplanten Neubau und am 10. Januar 1750 (II, S. 423) schreibt er an Horace Mann „J am going to build a little gothic castle at Strawberry Hill. Jf you can pick me up any fragments of old painted glass, arms, or anything, J shall be excessively obliged to you". In den nächsten Jahren unternimmt W. zahlreiche Studienreisen nach englischen und schottischen Landsitzen, um dort die überall erstehende neue Gartenbaukunst und die neuen und alten Denkmale des Mittelalters kennen zu lernen. Seine Briefe sind daher eine Fundgrube für die Baugeschichte der englischen Landsitze im 18. Jahrhundert. Mit diesen Reisen verbindet W. das Sammeln von Plastiken und mittelalterlichen Glasfenstern. In einem Brief vom 22. Mai 1753 an George Montagu (III, S. 157/58) berichtet er vom Fortgang der Bauarbeiten, von der Einrichtung der Glasfenster und von der Aufstellung einer St. Georgs-Plastik und kündet dem Lord die Übersendung eines „packet of gothic" für sein Schloß zu Roel an. Eine eingehende Beschreibung des inzwischen halbwegs fertiggestellten Baues besitzen wir in dem Brief vom 12. Juni 1753 an Horace Mann (III, S. 165 ff.), der hier auszugsweise mitgeteilt werden soll, soweit er besonderes Interesse beanspruchen kann. 1. Die Südseite ist schon vollendet, sie ist die einzige regelmäßig angelegte Front. 2. Beschreibt den Garten mit dem Blick auf Twickenham, schildert wie dieser Garten mit Booten und Barken, mit Pferden, Kühen und Schafen belebt sei. 3. Die Inneneinrichtung: Zuerst der Salon, tapeziert mit „stone colour gothic paper" und geschmückt mit „Jacksons Venetian prints, which J could never endure, while they pretended, infamous as they are, to be after Titian u. s. o., but when J gave then this air of barbarous bas-reliefs, they succeded to a miracle: it is impossible at first sight not to conclude that they contain the history of Attila or Tottila, done about the very aera. 4. Höhepunkt ist die Treppe: „Jmagine the walls covered with (J call it paper, but it is really paper painted perspective to represent) gothic fretwork". 5. Bunte Glasfenster. 6. Indische Waffen, von einem Ahnen in den Kreuzzügen erbeutet. 7. Turm mit Arbeitszimmer, darin alte Glasfenster. 8. Halle

umfangreichen Briefwechsel die Gotik überhaupt nicht erwähnt und doch läßt der erste darauf bezügliche Ausdruck „the charming venerable Gothic" (1748, II, S. 323) darauf schließen, daß eine Auseinandersetzung mit diesem Stil schon erfolgt sein muß. Diese haben wir uns wohl als Ahnen- und Urkundenforschung [49]) vorzustellen, die für den britischen Adel ein wichtiges Bindeglied mit seiner Vorzeit geschaffen hat. Und als Resultat dieser Studien ersteht Strawberry Hill (1750), an dem man ein Vierteljahrhundert weiter baut, dies Haus mit den perspektivisch bemalten Papiertapeten, mit der Wendeltreppe, die so zierlich ist, daß man sie in einem Brief verschicken kann, dies Haus mit der Sammlung alter Glasgemälde [50]) und Handwerkskunst, dessen Physiognomie uns am deutlichsten im „Gotischen Haus" in Wörlitz wieder begegnet. Die Sammlertätigkeit seines Besitzers hat hier für die Gegenstände seiner Liebe ein Magazin geschaffen, das Ziel der Neugierde für ganz Europa wurde [51]) — gegen Lösung einer Eintrittskarte war das Haus zu besichtigen —, das nach den Worten der Encyklopädia britannica „a bulding without parallel in Europe" darstellte, bis der ganzen Sammlung im Jahre 1842 ein unrühmliches Ende unter dem Auktionshammer beschieden war [52]). Aber wir haben uns klarzumachen, daß die Bedeutung dieses Hauses nicht in seiner ästhetischen Schönheit, sondern im Gegenständlichen lag. Was das Ästhetische betrifft, liegen uns schon aus der nächsten Zeit recht harte Urteile durchreisender Kunstfreunde vor, unter anderem von einem der vielbeachtetsten Geschmackrichter seiner Zeit, dem Prinzen von Ligne, dem Verehrer des Wörlitzer Gartens, der schreibt: „mais quand on voit le Grécie de plusieurs Anglais et la Gothie de Mr. Walpole, on est tenté de croire que c'est le délire d'un mauvais rêve qui a conduit leur ouvrage. J'aime autant son „Chateau d'Otrante" [53]) que celuis

mit aus Papiertapeten nachgeahmten holländischen Ziegeln. Über die Ausdehnung des Hauses haben wir folgende Angaben: 1. Das Schloß wird fertiggestellt 32 Fenster haben. 2. In einem Brief an Horace Mann, 4. März 1753 (III, S. 146): „As my castle is so diminutive, J give myself a Burlington air, and say, that as Chiswick is a model of Grecian architecture Strawberry Hill is to be so of Gothic". (Chiswick, Schloß des Lord Burlington 1730/36, von dem ein Spötter sagte: es sei zu klein, um darin zu wohnen, und zu groß, um es an die Uhrkette zu hängen.) Oder (III, S. 128) „For the rest of the house, J could send it you in this letter as easily as the drawing, only that J should not know to live till the return of the post". 3. Im Garten des Besitztums befand sich eine Kapelle, die eine wohlgeratene Nachahmung gotischer Bauwerke gewesen sein soll (Nr. 3 nach Eastlake a. a. O. S. 49).

[49]) Eine interessante Stelle druckt Beers in seiner History of English Romanticism in the 18 th century S. 229 Anm. ab, die anzeigt, mit welcher Verachtung die Anhänger der klassischen Richtung auf die Antiquare herabblickten. Lady Luxborough schreibt an den Dichter Shenstone über ihren Nachbar, den Mr. Miller, einen Sammler von mittelalterlichen Altertümern (28. Januar 1751): „J imagine this poem is not calculated to please Mr. Miller and the rest of the Gothic gentlemen; for this Mr. Cambridge expresses a dislike to the introducing or reviving tastes and fashions that are inferior to the modern castle of our country".

[50]) Den bunten Glasfenstern wendet sich die besondere Liebe der neuen Generation zu und man vermöchte eine Geschichte ihrer poetischen Würdigung in der Literatur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts von Mathisson über Goethe bis Heine zu schreiben.

[51]) Ein weiteres zeitgenössisches Urteil über Strawberry-Hill, abgedruckt bei Eastlake a. a. O. S. 48.

[52]) Beschreibung der verauktionierten Sammlung in the gentlemans magazin 1842.

[53]) The castle of Otranto wurde zuerst anonym 1765 unter folgendem Titel herausgegeben, The castle of Otranto. A gothic story. Translated by W. Marshal from the original italian of Onuphrio Muralto. Diese angeblich nach einer Mönchshandschrift des 15. Jahrhunderts edierte Schauergeschichte leitete die Literaturgattung des sogenannten „Gothic Romance" ein, die — wenn auch ohne tieferen Wert

de la Tamise, qui est aussi fou et n'est pas plus gai" [54]). Auch Pückler-Muskau äußert sich nur um ein weniges freundlicher [55]). Aber es ist ja bei Walpole gar nicht ein neuorientierter Schönheitsdrang gewesen, der ihn der Gotik entgegentrieb, sondern wir stoßen hier auf eine scheinbar recht absonderliche Wurzel des Geschmackswechsels, die uns sowohl von Walpole selbst als auch von Macaulay, (der einen Essay über des Lords Briefe an H. Mann schrieb), bestätigt wird und die als eine der Gründe zur Rezeption der Gotik in ihrem ersten Stadium durchaus zu beachten ist — die Langeweile [56]). Macaulay schreibt: „If we were to adopt the classification which Akenside has given of the pleasures of the imagination we should say that with the Sublime and the Beautiful Walpole had nothing to do, but that the third province, the Odd, was his peculiar domain" [57]). „Odd" — das Seltsame, das Absonderliche, sagen wir ruhig das Nochnichtdagewesene, wird bei Walpole, dem Shakespeares Sommernachtstraum nie geleuchtet hat [58]), nicht aus dämonisch-erregten Gemütstiefen gezeugt, sondern es ist eine Sensation, ein Kitzel für die an faden Verstandsregeln und einer lauen Ethik allzu überfütterten Sinne. Das vorerst nur Geahnte eines verlorenen Zeitalters gibt der wenig geübten Phantasie Spielraum für ihre Märchen und das Mystische wird mystifiziert. Daß nämlich Walpole die Gotik in diesem Sinne auffaßte, davon haben wir mehr als einen Beweis. Wenn wir von den Gespenstern, dem Kettengeklirr und dem Stöhnen der Gefangenen im „Schloß zu Otranto" absehen, Romanallüren, die schon von Smollet in die Literatur eingeführt wurden [59]), so ist uns ein ernsterer historischer Beleg ein Brief an H. Mann vom 27. April 1753 [60]), indem er den Freund über das Wesen der Gotik aufklärt, diesen „venerable barbarisme" (im Gegensatz zu „true taste"), der sich wohl dazu eignet, dem Haus einen Schein mönchischen Daseins zu verleihen, in dem das Hell-Dunkel (the gloomth) alter Klöster und Kathedralen dämmert, nicht aber den Gartenstil zu bestimmen, der ganz die Heiterkeit der Natur widerspiegeln solle. Es ist von höchstem Interesse, hier den Bedeutungswandel eines Wortes bei gleichbleibendem sprachlichen Ausdruck zu verfolgen. Immer noch sind „gotisch" und „bar-

---

für die Geistesgeschichte — doch für die Geschmacksgeschichte von europäischer Bedeutung wurde. Schon 1767 erwähnt Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie das Buch (23. Literaturbrief, 17. Juli 1767) und man erinnere sich, mit welcher Achtung Goethe des öfteren von dem eigentlichen Spätling jener Literaturgattung, von Walter Scott, spricht. Bei der Abfassung des Buches war Walpole sein Haus Strawberry-Hill offenbar von Anregung (Brief an W. Cole, 9. März 1765).

[54]) Prince de Ligne, mémoires et mélanges, 1823 Bd. I S. 359/60.

[55]) Fürst Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen, 1831 Bd. 4 S. 364. S. auch Anm. 160.

[56]) Den ersten Hinweis auf dies scheinbar ebenso unhistorische wie menschliche Argument verdanke ich einem Gespräch mit dem Hamburger Anglisten Professor Emil Wolff.

[57]) Macaulay, Essay's Bd. II S. 91. Zit. Möbius S. 22 in The gothic Romance, Leipziger Diss. 1902 (rein philologische Materialsammlung).

[58]) Walpole, Lettres III S. 228. 23. Febr. 1755 an Bentley. „Shakespeare's Midsommernightsdream which is forty times more nonsensical than the worst translation of any italian operabook".

[59]) Th. Smollet, the adventures of Ferdinand count Fathom (1753).

[60]) Walpole, Lettres III S. 151. „I perceive you have no idea what Gothic is; you have lived to long amidst true taste, to understand venerable barbarism. You say, you suppose, my garden is to bee gothic too. That can it be. Gothic is merely architecture and as one has a satisfaction in imitating the gloomth of abbeys and cathedrals on ones house, son one's garden, on the contrary, is to be nothing but riant and the gaiety of nature". Hierzu Burkes Charakteristik der Natur als „smoothness" zit. Gothein Bd. II S. 373.

barisch" dasselbe, aber während es manchmal in tadelndem Sinne gebraucht und etwa eine Geschmacklosigkeit in fast gedankenlos herkömmlicher Weise „Gothizism" genannt wird, treten daneben doch Ausdrücke, wie das eben erwähnte „venerable barbarisme" auf und an anderer Stelle heißt es mit dem nämlichen Epitheton von der Gotik sie sei „charming"(!) und „venerable". Wir stehen an der bedeutsamen Schwelle, da der sprachliche Ausdruck unter dem Zwang neuer Anschauungen seinen Sinngehalt verändert.

Jene Atmosphäre eines dunkelschaurigen Geistes, zu dem man sich andererseits in echt rationalistischer Weise in angenehm-gesichertem Gegensatz fühlt (ebenso wie die Heiterkeit des Gartens mit der Schwermut der Architektur kontrastieren soll), jenes halb Wirkliche, halb nur Geahnte, jenes Verschwimmen der Grenzen zwischen dem gegebenen Objekt und dem phantasierenden Subjekt ist die psychologische Sphäre, aus der dieser Wortwandel, aus der die sentimentale Neugotik des 18. Jahrhunderts verstanden werden muß und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Walpole zuweilen von Gegenständen erklärt, sie seien „romantisch" [61]). „Romantisch" nämlich ist die Situation, „sentimental" die ausgelöste Empfindung. „Romantisch" im Sinne des sentimental-rationalistischen Engländers würde eine Szene dann sein, wenn in ihr der Gegensatz zwischen ewig junger Natur und vergänglicher Menschenwelt [62]), zwischen Schwermut und Fröhlichkeit [63]), zwischen Bewegung und Ruhe zum Ausdruck kommt. Ruinen inmitten blühenden Wildwuchses lenken den Sinn auf die Vergänglichkeit, künstliche Gefängnismauern den Geist auf die besseren Zeiten der Gegenwart [64]), eine Urne am vorbeirauschenden Bach verknüpfen Zeit und Ewigkeit im Sinnbild. Was diese „romantische" Empfindungswelt von der deutschen Romantik (in ihren besten Vertretern) unterscheidet, ist ihr durchaus passives Verhalten gegenüber den beschworenen Gegensätzen, die eine Einheit lediglich im ästhetischen Genießen der empfundenen Zwiespältigkeit erhalten. Diese Menschen, bereits in ihrer kulturellen Gleichgewichtslage erschüttert, suchen weder klare Entscheidung für die menschlich-irdische Hemisphäre im Sinne des deutschen Neuhumanismus noch „universale Verknüpfung" oder Lösung der Gegensätze im „ironischen Spiel", die Grundkräfte deutscher Romantik, sondern Zwiespalt der Welt löst sich in Betrachtungen der denkenden und in Tränen der empfindenden Seele. Die deutsche Romantik in ihren schwächeren Vertretern, wie etwa Fouqué steht durchaus im Zeichen jener Früh- und Unterstufe echter Romantik, während den führenden deutschen Romantikern ganz im Gegensatz hiezu ein tiefes Ungenügen, eine unstillbare Sehnsucht zu höherer Einheit innewohnt. Aber die Grundlagen für die sehnsüchtige Rückwärts- und Aufwärtswendung nordischer Romantik sind zeitlich wie wesensgemäß in der Vorform einer passiven, leidend-genießenden, verzichtenden, feminin-orientierten Rezeption von Natur und Ge-

[61]) Walpole, a. a. O. III S. 115, „the drawbridges are romantik to a degree". Zur Ethymologie des Wortes „romantisch" siehe auch die für unser Thema aufschlußreiche Arbeit von Logan Pearsall Smith, Four words: romantic, originality, creativ, genius. S. P. E. Tract No. 17 Clarington Press 1924.

[62]) Sulzer, „Theorie der schönen Künste". 1771. Art.: „Ruinen".

[63]) Siehe Walpoles Definition des Kontrastes zwischen Garten und Haus Anm. 60.

[64]) Entwürfe zu solchen Verließen finden sich im Ideanmagazin für Liebhaber von Gärten, Leipzig 1797. 2. Aufl. herausgegeben von J. G. Grohmann.

schichte zu suchen. Aus ihr allein werden wir das Wesen der sentimentalen Gotik des 18. Jahrhunderts und ihren Unterschied von der romantischen Gotik des frühen 19. Jahrhunderts verstehen lernen, auch wenn beide Strömungen zuweilen ineinander einmünden und genug der individuellen Verfärbungen zu beobachten sein werden.

Diese romantisch-sentimentale Frühstufe, durchwirkt von den Elementen barock-rationalistischer Tradition, bestimmt das Gesicht des englischen Gartenbaues und seiner Stimmungsarchitektur unter geringen Veränderungen bis zum Anfang der 90er Jahre. (Die Malerei und Graphik tritt mit Blakes Symbolismus und mit Boydells „Shakespeare Gallerie" erst in einem späteren Zeitpunkt als Mystizismus und Historienmalerei in den Kreis verwandt orientierter Bestrebungen.) William Chambers Garten zu Kew in Surry, dessen Ansicht uns in einem vortrefflichen Kupferwerk vorliegt [65]), ist mit seiner „smoothness" und den dazu kontrastierenden Moscheen, Tempeln und seiner Kathedrale nur das Beispiel und Vorbild für eine außerordentlich große Anzahl ähnlicher Schöpfungen [66]), die sich über ganz Europa verbreiten. Nicht zufällig wird uns bei der Gesamtansicht des Gartens (T. 37) mit seinen lässig durch Kanäle treibenden Fluten, den geschwungenen Brücken, den künstlich aufgeschütteten Hügeln, den isolierten Baumgruppen und den flachen Ufern das Bild von Wörlitz beschworen. Kein Interessierter, konnte er nicht persönlich Englands Neuschöpfungen besichtigen, vermochte an Chambers Publikation vorbeizugehen. Walpole, Chambers und Brown auf dem Gebiet der Landschaftskunst, dazu die Natur- und Landschaftsdichtung, der durch Walpole geschaffene Gotische Roman, die Ossianfälschung Macphersons, die dichterischen Urkundenmystifikationen des angeblichen Mönches Rowley durch Chatterton, Youngs Geniebegriff und endlich die in Homes „elements of criticisme" theoretisch niedergelegten Grundsätze der Natürlichkeit verbunden mit den Rousseauischen Maximen, rütteln am überkommenen Bau des antik-französisch erzogenen internationalen Geschmackes, werden von den übrigen Nationen konzipiert und führen im Zusammenhang mit der französischen Revolution und dem Auftreten neuer, bedeutender Persönlichkeiten zum Zusammenbruch und Neubau der europäischen Geisteswelt [67]).

Noch kann die im Verein mit der Sentimentalität und Natürlichkeitssucht [68]) auftretende Rezeption fremder Stile und damit eine solche der Gotik nur mit dem Negativum gedeutet werden, das ihr Walpole selber in seinem Ausspruche verlieh —

[65]) William Chambers, Plans elevations and perspective views of the gardens and buildings at Kew in Surry 1763.

[66]) Beispiele englischer Schlössergotik bei Eastlake a. a. O. S. 55 ff. und C. Gurlitt. Besonders Cossey-Hall-Kapelle, Belhus, Beeston-Hall 1786.

[67]) Sehr schön formuliert dies C. Gurlitt, Geschichte des Barocksstils, Stuttgart 1887 S. 390/91. „Die gläubige Vertiefung und nordische Sinnigkeit der Romantik begann vom äußersten Nordwesten den Kriegszug gegen die Formvollendung und Gedankenklarheit, welche vom fernsten Südosten, aus Griechenland kommend, während eines Jahrtausends das vom Germanentum verjüngte Europa beherrscht hatte".

[68]) Goethe im „Triumph der Empfindsamkeit": „Und weil der Prinz so sehr daran gewöhnt ist, wie er denn in jedem Lustschloß seine Natur hat, so haben wir auch eine Reisenatur, die wir auf unseren Zügen überall mit herumführen. Unser Hofetat ist mit einem sehr geschickten Manne vermehrt worden, dem wir den Titel Natur-Meister, directeur de la nature, gegeben haben". (Soph. Ausg. 1. T. Bd. 17 S. 20.)

„pursuit of variety“ [69]). Doch erst die willige, weichliche Hingabe an Landschafts- und Vergangenheitsträume führen in unserem Fall, behaftet mit allen revolutionären Kennzeichen einer Desorganisation, die Möglichkeit neuer Kräftebildungen herauf. Wie die neugewonnenen Kräfte gegen Ende des Jahrhunderts auch in England ein zweites Stadium der Neugotik entwickeln, wird dann zu besprechen sein, wenn wir den nämlichen historischen Moment im übrigen Europa erreicht haben. Daß diese fortgeschrittenere Auffassung der Gotik auf dem Kontinent aber überhaupt statthaben kann, ist nur durch die Aufnahme des englischen Gartenstils und seiner Geisteswelt zu verstehen.

II.

Jetzt werden uns auch in Deutschland Erscheinungen wie Wörlitz und Wilhelmshöhe (Löwenburg) ihrem Gehalt nach völlig verständlich sein, die uns ja ursprünglich auf England verwiesen haben. Neben die persönlichen Beziehungen, die deutsche Fürsten mit England verbanden und sie zu Reisen dorthin veranlaßten, treten die englischen in Deutschland viel gelesenen Gartenpublikationen und vor allem die dadurch ins Leben gerufene einheimische Literatur zu diesem Thema.

Im Zusammenhang mit dieser literarischen Verbreitung englischer Ansichten über Natur und Kunst und völlig durch sie veranlaßt, beginnt die Anlage von englischen Parks und damit von neugotischer Architektur in Deutschland.

Das Nauener Tor zu Potsdam muß mit dem Entstehungsdatum 1755 als ungewöhnlich frühes Dokument betrachtet werden, wenn man bedenkt, daß der erste englische Garten in Deutschland 1750 angelegt wird [70]). Diejenigen Gebiete, denen eine besondere Beziehung nach England durch handelspolitische oder dynastische Verknüpfung zukommt, gehen dem neuen Geschmack voran. Schleswig-Holstein, Hannover und Hessen-Cassel verändern das Gesicht ihrer Gärten und damit mag da und dort Kapelle, Ruine oder Gartensitz Zierformen im gotischen Geschmacke erhalten haben. Niemand wird sie mit viel größerer Anteilnahme betrachtet haben, wie seine Moschee oder seine Grotte. Es handelt sich nur um Beigaben für die empfindsame Szenerie. Neben den Vorlagebüchern kommen für solche Zwecke als weiteres Anschauungsmaterial die Gartenkalender in Betracht, denen damals ein nicht geringes Interesse der gebildeten und hauptsächlich vermögenden Kreise sich zuwendet. Außer den frühen gehaltvollen Äußerungen A. W. Schlegels [71]) zu diesem Thema besitzen wir eine ausführlichere Besprechung Schillers zum „Taschenkalender für das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde“ [72]), dessen Interesse vor allem dem Garten Hohenheim bei Stutt-

[69]) Sehr aufschlußreich folgende Stelle: „Still, there is a more imminant danger that threatens the present as it has ever done all taste — I mean the pursuit of variety. — The gigantic, the puerile, the quaint and at last the barbarous and the monkish, had each their successive admirers“. Walpole, Anecdotes of painting, London 1889. Bd. III, S. 89.

[70]) Schrobber bei Hameln durch Otto von Münchhausen. Nach Friedrich Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909. Enthält auf S. 28—30 zahlreiche wertvolle Literaturhinweise auf unser Problem.

[71]) Anm. zu H. Walpoles, Essay on gardening, Übersetzung in Walpoles Schriften. Leipzig 1800. Bd. 1.

[72]) In Friedrich Schillers gesammelte Werke, Gothaer Säkular-Ausg. Bd. XVI S. 271 ff.

gart gilt. Im ganzen wird man sagen können, daß von 1750 bis1780 noch die englische und französische Gartenanlage nebeneinander herlaufen, denn während einerseits im Jahre 1757 der Park zu Schwetzingen teilweise nach altem Muster angelegt wird, was Hirschfelds heftigen Tadel findet oder derselbe uns erzählt, daß 1780 die Gärten in Berlin und Dresden noch meist französisches Aussehen tragen, werden andererseits 1765 große englische Gärten zu Marienwerder und Harbke (bei Helmstedt) angelegt [73]) und 1768 wird die Anlage des Parks von Wörlitz in Angriff genommen. Ausdrückliche Erwähnung findet bei Hirschfeld, der sonst in seinem Urteil über Neuschöpfungen neugotischer Architektur sehr zurückhaltend ist, eine Kapelle in „altgotischem Geschmack", die 1782 im Park zu Gotha angelegt wird [74]). Den entscheidenden Anstoß erfährt die Bautätigkeit und damit überhaupt die Bauneigung für die deutsche Vergangenheit durch die Errichtung des „Gotischen Hauses" im Garten zu Wörlitz.

Wenn man heute das seltsame Gebilde betrachtet, wird dem Beschauer die eingehende Besprechung eines solchen Gebäudes, das mit Baukunst wenig zu tun hat, als überflüssig erscheinen. Diese nachträgliche ästhetische Bewertung kommt für die historische Betrachtungsweise nicht in Frage; ihre Aufgabe ist es, sich gerade an das zu halten, was die Zeitgenossen selber als Repräsentation ihres Kunstwollens betrachtet haben.

In dem kleinen Residenzstädtchen Dessau wurde im Miniaturformat der europäische Kampf zwischen Antike und Gotik ausgefochten, der weniger der Streit zweier Stilprinzipien war, als ein Kampf von Weltanschauungen. Dabei fühlen sich die Gegner menschlich aufs innigste verbunden — was der Auseinandersetzung vielleicht gerade ihr Gewicht verlieh — denn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736—1792) und Leopold Friedrich Franz Fürst von Anhalt-Dessau (1758—1817) sind ein sich aufs schönste ergänzendes Freundespaar, nicht unähnlich in ihrer Beziehung der zwischen Karl August und Goethe [75]). Hier bewegt uns gerade ihre Gegensätzlichkeit. Erdmannsdorf, der Dessau sein klassizistisches Aussehen verliehen hat, wandelt ganz in Bahnen Winkelmannisch-Goethescher Antikenverehrung. Durch Reisen in Italien wird ihm Antike und südliche Bauform überhaupt vertraut, durch Reisen in England treten ihm als entscheidende Anreger William Chambers und die Brüder Adam nahe. Palladianismus bei Chambers, römischer Imperiumsstil durch das Malerauge Piranesis gesehen bei Adams werden von Erdmannsdorf mit Entzücken aufgenommen. Der Fürst hingegen, dessen Begleiter Erdmannsdorf war, hat auf dieser Reise (1763) noch ganz andere Dinge gesehen. Er genoß und lernte nicht nur die feine Geselligkeit des Landes, sein Auge fiel auf die mittelalterlichen Werke und er wird da und dort auch schon Gärten und Gartengebäude in „verbessertem gotischen Geschmack" wahrgenommen haben [76]). Diese Neigung ist keine dynastische Caprice, sondern der

[73]) Nach Kammerer a. a. O. S. 217.

[74]) Hirschfeld a. a. O. Bd. 5 S. 360. Eine Abbildung, Gartenkalender auf das Jahr 1782. Der Park enthält auch den frühesten streng klassizistischen Bau in Deutschland, Erdmannsdorfs „Dorischen Tempel" von 1769.

[75]) E. P. Riesenfeld, Erdmannsdorf. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Berlin 1913.

[76]) Über die Reisestationen gibt das handschriftliche Tagebuch des herzoglichen Reisebegleiters,

Ausdruck seiner schwärmerisch-religiösen Natur, die hier die Denkmale erhabener Religiosität und stolzer Adelsherrschaft vertraut ansprachen [77]). Eben nur seltsam, daß man zu diesem Zweck nach England reisen mußte. Wie sehr sich nach seiner Heimkehr der Fürst als Repräsentant des Mittelalterlichen fühlte, geht aus einer klaren Formulierung hervor, die einem Gespräch mit seinem Hofprediger und Biographen Reil entstammt [78]). „Wir (Goethe und der Fürst) besprachen diesen Gegenstand oft, Griechen und Römer sollten entscheiden, und Clérisseau selbst den Ausschlag geben, aber ich hielt es mit den Goten und Erwin von Steinbach." [79]) Seine Kenntnis der Gotik aber leitete der Herzog von dem Tage her, da er England gesehen. Darin war er seiner Meinung nach Goethe voraus, der dies Land nie kennen gelernt hatte [80]). Fünf Jahre nach der englischen Reise beginnt man mit der Anlage des Parkes zu Wörlitz (1768). 1769 beginnt der Schloßbau. Die verschiedenen Tendenzen prallen aufeinander. Der Herzog will ein gotisches Gebäude errichten lassen — so erzählt uns Reil — und nur den vereinten Bemühungen von Erdmannsdorf und Winckelmann gelingt es, den Bauherrn von seinem Plan abzubringen. Er wird sich am Park schadlos halten. Allerhand gotisches Kleinzeug wird durch den Garten gestreut und zu Beginn der 80er Jahre weiß uns Hirschfeld (V. S. 360) zu melden: „Auch liebt man das Gotische mehr, als der Charakter der Anlage zu verstatten scheint; fast alle Gebäude, große und kleine, werden nach dieser Bauart aufgeführt". Dieser Garten [81]) ist ein getreues Abbild der Geschmacksneigungen seines Herrn. Das Grundmaterial, das man zur Verfügung hat, bieten Weide und Wasser. Diesen Stoff verwendet man dazu, Idyllen zu schaffen. Große Durchblicke sind nicht allzu häufig. Dagegen werden stille Inseln der betrachtenden Einkehr und der lösenden Empfindung geschaffen: Urnen, Grotten mit eingelassenen Sinnsprüchen, Tempelchen, Kanäle, Rousseau- und Herder-Inseln, ein Vulkan, ein Labyrinth, eine Kettenbrücke sind die beliebten Requisiten. Man bildet künstlich eine Natur, die dadurch erst Natur wurde, daß das Moment der Zeit in Gestalt von Urnen, Ruhesitzen usw. hinzutrat. Das Naturgefühl bleibt hier seinem Grundgehalt — nicht seiner beabsichtigten Tendenz nach — ein anthropozentrisches. Dabei wird durchaus im Sinn der Schillerschen Definition des „Sentimentalischen" ein Gegensatz von Natur und Mensch empfunden. Wehmut, Trauer, Skepsis

des Herrn v. Behrenhorst (Herzogliche Bibliothek, jetzt Landesbücherei Dessau) Auskunft, das dieselben genau verzeichnet. Auffällig bleibt, daß Strawberry-Hill sich nicht erwähnt findet.

77) „Doch war es vor allem die gotische Baukunst, die den Fürsten in England unwiderstehlich an sich zog. Ihr religiöser Charakter, der in dem seinen Anklang fand — — —". Reil a. a. O. S. 26.

78) Reil a. a. O. S. 26/27.

79) Dieser Satz erhellt zugleich die Komplikation eines geschichtlichen Ablaufs. Durch wen war denn der Name Erwin von Steinebachs dem Fürsten und mit ihm jedem gebildeten Deutschen bekannt geworden? Eben durch den Hymnus „Von deutscher Baukunst" des jungen Goethe, der es jetzt mit Clérisseau und der Antike hielt; der den Früchten seines eigenen Werkes entfremdet, sich mit Widerwillen von ihnen abwendete. Es mag dem Fürsten wohl im Augenblick der Rede nicht zum Bewußtsein gekommen sein, daß er Erwin gegen seinen eigenen Entdecker in Schutz nahm.

80) Zitat bei Riesenfeld a. a. O. S. 24.

81) Zeitgenössische Abbildung bei Auguste Rode, Beschreibung des Landhauses im englischen Garten zu Wörlitz, Dessau 1788.

— bei allem Vernunftoptimismus — melden sich vornehmlicher als wahre Erdenlust. „Mein Lieblingsplatz" heißt eine Zeichnung von Rehberg im Louisium bei Dessau, die den Geist widerspiegelt, mit dem der Wanderer diesen Park genoß. Die edle Dame mit dem Federhut blickt wie gebannt in das strömende Wasser

Abb. 3. Wörlitz. Gotisches Haus.

des Flusses, während der linke Arm sich an einer die Flut überschattenden Trauerweide stützt. Das Blatt wird zu Zwecken der Stimmung mit dem Pinsel gewischt, so daß die Szene wie hinter einem Schleier vor sich zu gehen scheint. „Mein Lieblingsplatz" — Spiegelung der Schönheit in der vorbeirauschenden Ewigkeit. Dieses auf einem Paravant.

Der Park, uns mehr wie eine Addition von Kleinformen erscheinend, verfehlte seine Wirkung nicht — seine Berühmtheit wurde international. Der Abbée Delille besingt ihn in seinem Gartengedicht, der vielgereiste Prinz de Ligne stellt ihn an die Spitze aller Gärten, die er erblickt hat, Mathisson — der Schützling der Herzogin — findet hier die Heimat für seine ossianischen Melancholien, Goethe erwähnt seiner entzückt in einem Brief an Frau Stein und natürlich, dieser Garten mußte auch den Romantikern Zuflucht gewähren. Novalis weilt hier als Leidender

wochenlang und Sophie Mereau besingt ihn in artigen Reimen. Es sind nicht wenige aus der Zahl bedeutender Namen, die hier zu Gaste weilten [82]). Ein behaglicher gotischer Gasthof sorgte für die Reisenden.

Die Krönung seines Werkes war für den Fürsten die Errichtung des „Gotischen Hauses" (Abb. 3u.4). Was ihn dazu trieb, erzählt uns der Freund und Biograph Erdmannsdorfs von Rode in Worten, die ganz aus dem Geist des „Vater Franz" geboren sein mögen: „Das Schloß zu Wörlitz stand da im Schmucke griechischer Baukunst. Garten und darin angebrachte Gebäude sprechen aus, wie der Urheber

Abb. 4. Wörlitz. Gotisches Haus.

sich die Kenntnisse seiner Zeit zu eigen zu machen gewußt und sein Talent dadurch zu schönen Schöpfungen ausgebildet. Zufrieden, in seinem Werke sich selbst der Mitwelt gezeigt zu haben, faßte er jetzt den Entschluß, sich aus derselben gleichsam zurückzuziehen und in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt sich selbst zu leben. Er erbaute das Gotische Haus und versammelte darin um sich alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen [83])". Sollte es also auf der einen Seite Wohnzwecken dienen — beim Erdmannsdorfschen Bau hatte der Herzog ja auf seine Wünsche verzichten müssen — so

[82]) Eingehend aufgeführt bei Wilhelm Hosäus, Wörlitz, Dessau 1902. 3. Aufl. S. 78/83, Anm. 21—29.

[83]) August von Rode, Das Gotische Haus zu Wörlitz, Dessau 1818, ist ein umfangreich angelegter Katalog sämtlicher im „Gotischen Haus" befindlichen Kunstwerke mit unbedenklichen Zuschreibungen an Dürer und Kranach.

benötigte der Fürst andererseits auch Räume, in denen er seine Sammlung alter Gemälde und Glasfenster unterbringen konnte. In deren Beschaffung war Lavater (auch der Kunstagent Goethes für dessen Dürersammlung) sein Berater, mit dem er durch Basedow und seine eigenen pädagogisch-religiösen Bestrebungen bekannt geworden war. Damit begegnen wir das erste Mal einem Namen (und einem Kreis von Menschen), der für die Geschichte der Wiederentdeckung des Mittelalters von besonderer Bedeutung ist. Er wird uns bei der Besprechung von Tischbeins historischen Malereien noch einmal vorkommen. Eine bedeutende Sammlung von gotischen und Renaissance-Glasgemälden, die meist aus der Schweiz stammen, hat er für den Fürsten angelegt. Die übersandten Stücke begleitet zuweilen ein Verslein, das den erwachenden Nationalgeist deutlich verrät [84]).

Das Gebäude wird also unter Einbeziehung eines dort stehenden Gärtnerhauses aufgeführt (daher der unübersichtliche Grundriß), aber natürlich nicht von Erdmannsdorf, sondern von Franzens Kammerdiener Georg Christoph Hesekiel (1732–1818), (der inzwischen zum Garteninspektor und Oberbaudirektor avancierte), unter planender Mitwirkung des Fürsten [85]). Dabei ist der klassizistisch gelb getünchte Teil der ältere, (mit dem die Jahreszahl 1773 tragenden Grundstein neben dem heutigen Eingang), der Backsteinbau mit den barocken Giebeln im Halfpenny'schen Geschmack, mit dem aufdringlichen Kontrast der gipsartig aufgetragenen Ornamente und dem roten Backsteingrund der jüngere vom Jahre 1793.

Wenn die beiden Erbauer überhaupt eine bestimmte historische Nachahmung planten — wofür uns aber kein einziger Beleg zur Verfügung steht — so wird man in der roten und weiß gefugten Backsteinfront (der heutigen Rückseite) mit dem rundbogigen, breiten Fenstern in Kielbogenfüllungen unschwer englische Reminiszenzen erkennen, während die heutige Hauptfront deutlicher den gewünschten klosterartigen Eindruck hervorruft und die Kielbögen über den Fenstern und die Zwerggalerien unter der Dachschräge der Seitenflügel eher an sarazenisch-normanische Bauten denken lassen. Die Form war jedenfalls beliebt, denn sie wandert in ähnlicher Weise noch 10 Jahre später als Vorlage in das „Magazin des guten Geschmackes". Im Grunde ist es aber sehr gleichgültig, woher diese Formen stammen, denn es sollte ja offenbar kein historisch getreues Werk sondern ein in der Stimmung gotisches Refugium für den Herzog geschaffen werden. Darin geht es zusammen mit den Vorlagen eines Halfpenny, der die neue Gotik in „verbessertem Geschmack" erstehen ließ. Ein originelles Musterbeispiel dieser Illusionsgotik, der wahrlich kein Funken echt mittelalter-

[84]) Zu einem Bild Friedrich des Weisen von Kranach:

„Frommes, treues Gesicht, so derbdeutsch, fest und so mannhaft
Send im Gotischen Saal ein geistiges Lächeln dem treusten
Arges nicht kennenden Fürsten, der mir so fern und so nah ist".

Zit. Adolf Hartmann, Wörlitz, Dessau 1913. Man denkt beim Worte „derbdeutsch" an Goethes Ausdruck vom „holzgeschnitztesten Albrecht Dürer".

[85]) Baugeschichte: „Nach und nach, aber in sehr entfernten Zwischenräumen, wurde dies Haus vergrößert und gleichsam in einen Rittersitz verwandelt. Zuerst wurde der Treppenturm angebaut; dann der Korridor mit dem Schlaf- und Wohnzimmer, samt dem Rittersaal mit den beiden Zimmern zunächst dem Fenster, darauf neue Türme, und endlich die zwei Zimmer rechts und links beim Eintritt in den Rittersaal". Rode, Wörlitz, Gotisches Haus, S. IV.

lichen Formengefühs innewohnte, ist das Mittelportal der jetzigen Hauptfront. Es bedarf einer sichtlichen Anstrengung bis die flach in der Mauer liegende pfeilergerahmte Tür nach oben in einem aufgeklebten Kielbogen sich zu verjüngen vermag. Es verlohnte nicht solch ein Detail zu besprechen, wenn nicht an ihm das Formengefühl der Erbauer so deutlich zutage träte. Die Art der Profilierung mit glatten, kaum aus der Mauer tretenden Bändern, das Torfenster darüber in Segmentbogenform, die Abmessungen verbinden diese Türe mit einer ganzen Reihe Erdmannsdorf'scher gräzisierender Portale [86]). Der Stilcharakter wird also hier wie auch sonst am gesamten neugotischen Außenbau des späten 18. Jahrhunderts nicht durch die Konstruktionsformen, sondern durch die Ornamentik herbeigeführt. Ein solches Widerspiel von Ornament und Konstruktionsform, von innerem Formzwang und bewußter, anderslaufender Kunstabsicht führt typischen Manierismus herauf, dessen Gebilde in den verschiedenen Jahrhunderten wesensverwandte Züge tragen. Daher ist es kein Zufall, daß die Portalfront von Wörlitz eine gewisse innere Ähnlichkeit mit einem Bau der manieristischen Jesuitengotik um das Jahr 1600 besitzt, nämlich mit der ehemaligen Jesuiten Kollegskirche zu Tournai [87]). Die Fenster schwimmen in der Wand ohne Halt, Symmetrie ohne Spannung teilt die Fläche, sogar die klassizistische Pyramide statt der Fiale finden sich hier wie dort. Oder etwa der Triglyphenfries, der die ehemalige Jesuitenkirche von Luxenburg umläuft, und die typische Umrandung ihrer Fenster, die solche Bauten zu den nächsten Verwandten der klassizistischen Gotik des 18. Jahrhundert stempeln. (Abb. 14 bei Braun). Freilich handelt es sich einmal um das allmähliche Nachlassen der stilbildenden Kräfte der Gotik, das andere Mal um die bewußte Neuaufnahme. Da es aber in beiden Fällen zugleich um ein Widerspiel klassischer und gotischer Tendenzen geht, so ähneln sich formal die Resultate. Soweit die Ornamentik nach alten Vorlagen kopiert wird — und dies geschieht teilweise wenigstens nach englischen Vorlagebüchern [88]) — gelingt zuweilen eine Detailform, wenn sie nicht den „Verbesserungen" im Sinne eines „veredelten Geschmackes" anheimfällt. Solche „Verbesserungen" zielen dann meist darauf hin, die angewendete Spitzbogenform nochmals mit einer schmalen, schwach profilierten Leiste zu randen und nach Möglichkeit die Gesamtform einem Rechteck einzuschreiben. Freies Ausströmen der Ornamentik begegnet einzig in Chippendales vom Geiste des französischen Rokoko gespeisten Entwürfen und in den böhmischen Klosterkirchen. Einen einheitlicheren und darum günstigeren Eindruck vermag nur die Inneneinrichtung hervorzurufen [89]). „Und versammelte darin alles, was dazu dienen konnte, seinen

[86]) Z. B. Abbildung bei Riesenfeld a. a, O. S. 112 und 120. Schloß Luisium.

[87]) Abgebildet bei Joseph Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach. Freiburg 1907, Seite 23.

[88]) Im Nachlaß Erdmannsdorfs (resp. des Herzogs) fanden sich die Vorlagewerke von Langley und Halfpenny. (Nach mündlichem Bericht des Herrn Landeskonservators Dr. Grote.)

[89]) Ein genaues Verzeichnis des Mobiliars bei Rode, Wörlitz, 1818. 1788 vermag Rode in seiner Beschreibung des Landhauses im englischen Garten zu Wörlitz noch keine Schilderung des Innenbaues zu geben, da er noch unvollendet. Immerhin weiß er darüber schon zu verraten: „Man bemerkt daran all das Mühsame, Gezierte, Seltsame und einigermaßen Abenteuerliche, mit der unbegreiflichen Verschwendung der Arbeit, welches den gotischen Geschmack charakterisiert".

Geist in die Vorwelt zu versetzen." Also wurden die Wände der Vorhalle zum Rittersaal mit den in die Wand eingelassenen Abbildungen bedeutender gotischer Bauwerke geschmückt, unter denen sich zwar englische und französische Architektur genug und auch der Dom von Mailand aber kein einziger deutscher Bau findet. Also wurde der Rittersaal mit einer Art von flachem blau und gold sternbemalten Tonnengewölbe aus Holz gedeckt, wurden die Wände holzgetäfelt, dunkles Mobiliar herbeigeschafft und teilweise nach altem Muster angefertigt [90]), die Fenster mit farbigem Glas heimelig getrübt, bis eine Stimmung des Bürgerlich-Intim-Gemütlichen erreicht war, wie sie mehr als ein zeremonienermüdeter Potentat gegen Ende des 18. Jahrhunderts als höchstes Glück ersehnte. Davon mochte dann ein Mathisson, Anhalt-Dessauischer Hofrat, in seinem „Mondscheingemälde" (Schriften Bd. 1, 1825 S. 139) singen:

(Der Mond) — — — —„bestrahlt die düstern Eiben
Der kleinen Meierei
Und hellt die bunten Scheiben
Der gotischen Abtei".

Daß diese Inneneinrichtung jedenfalls für glücklicher als die von Strawberry-Hill gehalten wurde, das beweist uns der Lobeshymnus, den der geschmäcklerische Prinz von Ligne darauf anstimmt [91]), der doch über Walpoles Schöpfung nicht gerade begeistert geurteilt hatte. Man muß wissen, daß zu dem psychologischen Gehalt gotischer Empfindungen, wie man sie um diesen Zeitpunkt verstand, der „air mysterieux" gehört, von dem der Prinz spricht, ein Bestandteil jenes wohlig Gemütvollen, ohne den man — auch als Vernunftwesen — nicht auskam, was des Herzogs Hofprediger in einer ungemein bezeichnenden Wendung so ausdrückt: „Man könnte sagen, wie sein (des Herzogs) Baustil, war auch seine Religion, eine Verschmelzung des dunkel-gehaltenen, gemütlich erhabenen Gotischen mit dem hellen und heiteren Griechischen — —. [92])" Noch heute bleibt von Wert die bedeutende Gemäldesammlung (jetzt teilweise im Palais Reina) und die wichtige Kollektion von Glasgemälden, meist schweizerischer Herkunft [93]).

Später (1806 bis 1812) läßt der Herzog dann eine Reihe von Dorfkirchen, vor allem die Kirche von Wörlitz im neuen gotischen Geschmack umbauen [94]). In ihr

[90]) Mehrere Male findet sich eine im Ornament gotisierende Truhenbank, die ganz auf eigene Erfindung zurückgeht, während die Stühle in der Grundform an Chippendales Entwürfe erinnern. Bei der hölzernen Wandverkleidung fällt die Laubsägetechnik auf, mit der die Spitzbogen und Hängekreuzblumen gewonnen werden. Die vier Türen im Mittelsaal des neuen Teiles im Obergeschoß verschmelzen Spitzbogen, Segmentbogen darüber und an den Seiten kleine Obeliske zu einem typischen Gesamtbild.

[91]) „Il n'ya jamais en rien de si parfait et de si bien suivi: tout y est si conséquent, que l'on croit être plus vieux de trois cents ans. — — — Il y a les petits clochers, les petits enclos et leur air mysterieux et méfiant". Ligne, mémoires et mélanges, 1827, I, S. 380.

[92]) Reil a. a. O. S. 180.

[93]) Um ein historisch einwandfreies Bild von der Aufstellung zu gewinnen, müßte man an Hand des Rodeschen Führers von 1818 die Räume durchschreiten. Jedoch hat die Umräumung der Dessauischen Sammlungen das alte Bild zerstört. Was die Zuschreibungen betrifft, so sei als Beispiel nur angeführt, daß aus der Menge vorhandener Dürergemälde heute nur der (nicht ganz gesicherte) Christophorus übrig geblieben ist.

[94]) Sie sind angeführt und beschrieben in Heino von Basedow, Die Schloß- und Stadtkirche zu

konnten seine religiösen Träumereien zur Ruhe kommen, deren Gehalt den pietistischen Neigungen eines Wackenroder so verwandt ist und manches von dem „klosterbruderisierenden" Wesen verrät. Wörlitz muß demnach als die erste Schöpfung der Neugotik bezeichnet werden, die von Einfluß auf die Zeitgenossen geworden ist. Denn gerade die mitteldeutschen Fürsten sind es, die jetzt freudig den Gedanken des englischen Gartens und damit der Gotikschwärmerei aufnehmen und es ist nur auffallend, daß sich hier, wie etwa auch in Dresden, gar kein archivalisches und nur ganz wenig planendes Material auffinden ließ.

In die frühen 80er Jahre fällt die Errichtung des Parks zu Gotha und dessen zu Seifersdorf bei Dresden, dem Besitze des Grafen Brühl 95). Während den Garten zu Gotha eine gotische Kapelle zierte, die in der zeitgenössischen Literatur eigens erwähnt wird, liegen für den Umbau des Seifersdorfer Schlosses Entwürfe im gotischen

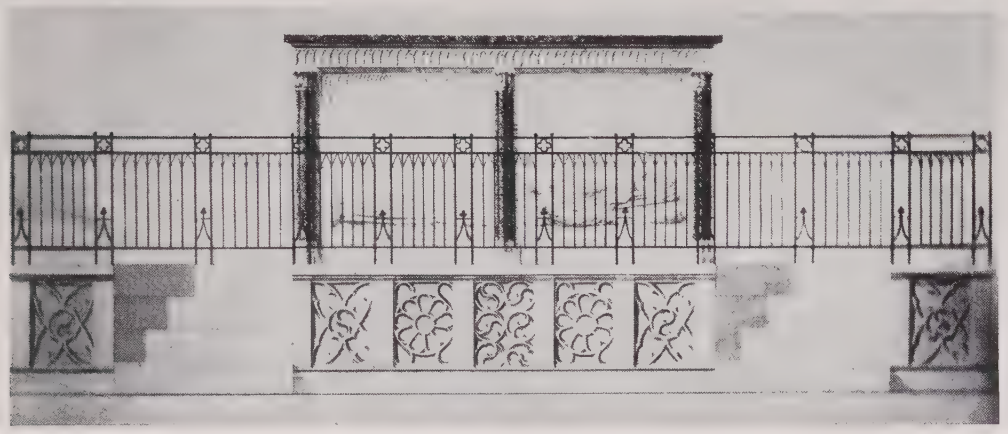


Abb. 5. Entwurf für das Grabmal einer anhaltinischen Prinzessin in Riesigk bei Dessau (1800).

und im „verbesserten" Stil vor, letztere — nach Ansicht des Inventarbearbeiters — in der Absicht angefertigt, den Grafen von seinen gotischen Neigungen abzubringen.

St. Marien in Dessau in Mitteilungen des Ver. f. anhalt. Gesch. u. Altertumskunde 14. Bd. 2. Heft 1923/24 S. 59 Anm. 40. Es sind der Reihenfolge nach: 1779 Emporeneinbauten in St. Marien. Durch Tischlermeister Irmer. Pläne bei Rode, Wegweiser durch Dessau. — 1800 Riesigk (s. Entwurf zu einem neugotischen Grabmal für eine herzogliche Prinzessin aus dem Erdmannsdorfschen Nachlaß (Abb. 5). — 1805 Pötnitz, Umbau der alten Kirche. Romanische Grundform. Als solche nicht in ihrer Stilsonderheit erkannt und neugotisch ausgebaut. — 1809 Wörlitz. Fast völliger Neubau. Innen die typisch Franz'schen Emporen. — 1812 Fockerode Neubau. Typisch sind die häufig wiederkehrenden fialenförmigen Ecktürmchen auf den flachen Dächern, eine Reminiszenz an englische Landkirchen. Flaches, quadratisch gerahmtes Maßwerk, Verwendung konstruktiver Glieder zu widersinnigen reinen Ornamentalgebilden, starke Vertikaltendenz.

95) Zu Gotha siehe Anm. 74. Zu Seiferdorf: Inventar des Königreichs Sachsen Bd. 26 Dresden S. 244 ff. (dort auch die Spezialliteratur). Ferner Hugo Koch, Das Seifersdorfer Thal und der Garten zu Machern in Landesverein sächsischer Heimatschutz, Bd. 13 Heft 1./2. Dresden 1924 (mit Abbildungen). W. G. Becker, Das Seifersdorfer Thal, Leipzig 1792, 4 Teile mit Kupfern von Darnstedt. Hiervon kommen in Betracht T. 3 „Hermannsdenkmal" und T. 20 „Der gotischen Freundschaft".

Dieses Schloß stand in Verbindung mit dem damals weitberühmten Park zu Seifersdorf, der ein Musterbuch des sentimentalischen Geschmackes war. Er gehört zu den ganz frühen Exemplaren seiner Art, wobei allerdings zu bemerken wäre, daß auf der Architekturausstellung der Dresdener Akademie bereits 1771 von Krubsacius und seinen Schülern Gartenentwürfe im französischen und im englischen Geschmack vorgelegt wurden. Von den vielerlei Monumenten des Gartens, die W. G. Becker als sein Chronist

Abb. 6. Weimar, Tempelherrenhaus (vor dem Umbau). Stich von Kraus.

in blumenreicher Sprache verherrlicht, interessiert uns besonders eine Steinurne in Rokokoformen mit der darunter liegenden Steinplatte, die die Worte trägt: „Der gotischen Freundschaft." Der Chronist meint (S. 88): „Unter diesem Ausdruck ist jene altdeutsche Freundschaft zu verstehen, auf deren Beständigkeit man immer rechnen konnte." Von der merkwürdigen Zusammenstellung abgesehen, ist es ein sehr früher Beleg für die Gleichsetzung von „gotisch" und „altdeutsch". Dann fehlt nicht die „Hermannseiche" mit der Aufschrift „Herrmann, dem Befreyer Deutschlands", die den Bardengeist Klopstockischer Observanz verrät. Wie nahe die ganze Schöpfung aber noch dem Geiste des Rokoko stand, beweisen die guten Genien dieses Ortes, die verstreuten Büsten von Gellert, Wieland und Haller, wozu die der Klopstock, Lavater, Herder und Young das modernste Element darstellen. Über das Ganze zu schreiben, was sich als Aufschrift in der „Hütte der Hirtin der Alpen" findet:

„Si la vie est un songe quel bonheur de rever ici."

Der Garten zu Machern (bei Wurzen) mit der künstlichen Ritterburg ist ein

späterer Nachkömmling des englischen Geschmackes am Anfang der 90er Jahre, der bedeutendste Ruinenbau in sächsischen Gartenanlagen [96]).

Auch der Weimarer Park [97]) zahlt mit dem „Tempelherrenhaus" (Abb. 6) und einigen kleineren Spielereien seinen Tribut an den neuen Geschmack, wobei wir mit Goethes Anteilnahme allerdings nicht weiter als bis zum Jahre 1780 zu rechnen haben. 1778 freilich entwirft er einen Gartentisch „der wieder ein bißchen gotisch ist," was sehr gewagt erscheint, da er hinzufügt: „Wir werden wieder Händel haben" [98]).

Die 90er Jahre sind es, die der neugotischen Architektur einen breiteren Raum in Deutschland verschaffen.

1793 bis 1798 ersteht die anspruchsvolle phantastische Kulisse der Löwenburg zu Wilhelmshöhe bei Cassel [99]). Sie gliedert sich dem waldigen Höhenzug, der von Gärtnerhand unter mancherlei barocken Reminiszenzen in einen englischen Garten verwandelt wurde, nicht ganz ungünstig ein. Ebenso wie bei Wörlitz handelt es sich hier um einen Ersatzbau für das nichtbewilligte große gotische Schloß, das den beiden Potentaten vorschwebte. Ihre Baumeister scheinen in beiden Fälle weniger feurig bei der Sache gewesen zu sein. Zeichnungen von J. H. Tischbein [100]) belegen es, daß ursprünglich das ganze Schloß Weißenstein als Ruine zu bauen (ein paradoxes Bild) geplant war, und solange diese Pläne bestanden, sollte an Stelle der heutigen Burg nur ein Bergfrit mit bewohnbarem Erdgeschoß angebracht werden [101]). Es ist nicht ausgeschlossen, daß der von Hirschfeld in seiner Theorie der Gartenkunst ausgesprochene Tadel über die verfehlte Wirkung der Kaskaden und dessen Wunsch, hier lieber gotische Ruinen zu sehen, die Bauneigungen des Landgrafen befördert haben mögen. Während Jussow für ein solches Unternehmen schon durch seine englische Reise (1780), von der er zahlreiche Skizzen mitbrachte, geschult war, mußte Du Ry, ein anderer mitwirkender kurhessischer brauchbarer Architekt, zur Belehrung die Spießschen Ritterromane des Herzogs studieren und das Land durchreisen, um bunte Glasfenster und mittelalterliche Baufragmente auf Abbruch zu erwerben. Nachdem also die Ruinenpläne für das große Schloß fallen, konzentrieren sich die gotischen Sehnsüchte jetzt

---

[96]) Für Machern Koch a. a. O. Abb. 18 und 19. Erwähnt ist Seifersdorf bei Jean Paul „Siebenkäs", in den Tagebüchern der Elisa von der Recke und in Goethe-Schillerbriefwechsel 1795. Dabei ist Schiller wie im Fall Hohenheim mehr zustimmend, Goethe ablehnend. Weitere Gärten besprochen in Hugo Koch, Sächsische Gartenkunst, Berlin o. J. S. 305 ff.

[97]) Siehe hierzu Goethes Aufsatz „Das Luisenfest". Hier wird in bezeichnender Weise Stimmung und Vorbild von Wörlitz ausgesprochen. „Die Neigung der damaligen Zeit zum Leben, Verweilen und Genießen in freier Luft ist bekannt, und wie die sich daraus entwickelnde Leidenschaft eine Gegend zu verschönern, und als eine Folge von ästhetischen Bildern darzustellen, durch den Park des Herzogs von Dessau angeregt, sich nach und nach zu verbreiten angefangen habe." Goethe G. W. Soph. Ausg. 1. Abtlg. Bd. 36, S. 233/234. ähnl. Stelle Bd. 39, S. 338.

[98]) Zit. Th. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 140, Brief vom 15. Juni 1778 an Oeser. Ferner Edwin Redslob, der Park zu Weimar als Ausdruck Goetheschen Lebensstils, in Gartenkunst 1920, 1. u. 2. Januarheft.

[99]) Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg. Bez. Kassel Bd. IV, 1910 S. 341 ff., Abb. T. 158—163, ferner P. Heidelbach, Wilhelmshöhe, Leipzig 1909.

[100]) Inventar T. 136, 137, 138 von 1787. Zerstörte Säulen und Attika.

[101]) Entwurf von S. L. du Ry von 1786. Tuschzeichnung von Jussow, T. 158. Als Vorläufer zu diesem Projekt kann die 1779 in Wilhelmsbad bei Hanau auf einer Insel errichtete Ruine einer Ritterburg angesehen werden. Gezeichnet 1783 von Tischbein, gestochen von Weise.

auf die Löwenburg. Wiederum handelt es sich nicht um einen einheitlichen, wirklich architektonischen Baugedanken, sondern um — wir würden heute sagen — eine „Filmstadt" zur Erweckung gotischer Vorstellungen. Diese Tatsache enthebt uns der Nötigung zu baulicher Analyse und bauästhetischer Kritik. Der vielwinklige, von einem Wehrgang in Kniehöhe (!) umzogene und toregeschmückte Gebäudekomplex vermeidet durchlaufende Fassade oder ein einheitliches Dach. Häufige Vor- und Rücksprünge, Erker, Giebelaufbauten, Zinnen, Türme und ein Turnierplatz wollen im Verein mit des Landgrafen kostümierten Veteranengarde zusammenwirken, um ein stimmungsvolles Einst hervorzuzaubern. Die Kehrseite: Gebaut wurde so schlecht, daß die Reparaturen kein Ende nehmen wollen. Es muß nochmals betont werden: wir stehen an der Peripherie architektonischer Leistungen, jedenfalls da, wo keinerlei immanente ratio stilbildender Kräfte möglich ist, aber zugleich mitten im Frührot einer Geistesbewegung von gesamteuropäischem Belange, deren Schein auch über die bildende Kunst hinstrahlt. Noch 1828 spricht ein in seiner Zeit bedeutender Reiseschriftsteller in den rühmlichsten Worten von dieser Schöpfung [102]). Insofern kann ihr im ganzen auch ein antiquarisch-treuerer Eindruck als sonstigen Baulichkeiten zugesprochen werden, als da und dort — aber stets wahllos — Fialen und Kreuzblumen abgebrochener gotischer Kirchen zum Schmucke verwendet sind. Gesteigert wird die Wirkung — im Sinne der Zeit — noch durch verfallene Gelasse, eingestürzte Türme, versunkene Bögen, verwachsene Treppen und verwahrloste Gräben. Ein wahres Lehrbuch gotischer Kleinformen enthält die Fassade der Fürstengemächer mit Spitz- und Rundbogenblenden, Arkaturen und Galerien, Maßwerkfüllungen und Wimpergen, Wandsäulen und Bündelpfeilern, Konsolsteinen, Kreuzblumen und figürlichen Skulpturen. Überall aber nur Andeutung, nirgends Durchführung der verwendeten Motive. Einzig der „Frauenbau" ist von einiger baulichen Logik und berührt schon durch seine rein quadratische Grundform vertrauenerweckend. Das Innere birgt neben den Wohnräumen noch Rittersaal, Kapelle, Rüstkammer und die Bibliothek mit den Atrappen sämtlicher zeitgenössischer „Gotischen Romane". Die Wände meist holzverkleidet, im Rittersaal aufgemalte Ornamentik. In der Kapelle das Grab des Landgrafen — als schlafender Ritter (von Ruhl). Ein Beamter des Fürsten aber weiß ein solches Bauwerk zu rühmen, als ein Meisterwerk gotischer Kunst, ein Denkmal altdeutscher Kraft und Stärke [103]).

Holtmeyer, der Bearbeiter des Inventars, weist mit Recht auf die bedeutsame Tatsache, daß, während an der Löwenburg noch gebastelt wurde, Friedrich Gillys bedeutende Aufnahmen der Marienburg erscheinen. Mit dem Datum 1797, dem Jahre der „Herzensergießungen", hat sich eine neue, die romantische Generation, der gotischen Spielereien der Väter bemächtigt, um sie aufs ernsteste zu verarbeiten.

Inzwischen haben die neuen Gartenneigungen auch an der Ostgrenze Deutschlands Fuß gefaßt und einige schlesische Magnaten geben ihren englischen Vorbildern nichts an bizarrer Laune nach. So wirkt in Schlesien im Dienste des Grafen Hans

[102]) E. J. Weber, Deutschland, Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen. Stuttgart 1828. Bd. IV S. 329.

[103]) Inventar a. a. O. S. 355.

Heinrich VI. von Hochberg der Baumeister Christian Wilhelm Tischbein (1751—1824)[104] ein Vetter des Goethe-Tischbein, gleich vielen seiner baumeisterlichen Zeitgenossen, eigentlich ein Dilettant ohne jegliche Vorbildung. Vom gräflichen Zeichenlehrer rückt er allmählich zum Baudirektor auf und als solcher fällt ihm die Aufgabe zu, den Fürstensteiner Grund im Sinne eines englischen Parkes umzugestalten. Den Mittelpunkt seiner Schöpfungen bildet die „Gotische Burg" (1797), auf den Grundmauern einer alten Veste errichtet, die mit geschickter Ausnützung der landschaftlichen Situation gebaut wird. Ein Rittersaal mit Klostergewölbe dient dem Grafen — wie man annimmt — zu Sitzungen für seinen freimaurerischen Freundschaftsbund. Eine besondere, lokale Bedeutung kommt der Burg dann zu, als 1799 und 1800 auf dem „Turnierplatz" ritterliche Spiele ausgefochten werden und die Königin Luise an die Sieger Erinnerungsmedaillen verteilt[105]).

Sonst findet sich noch ein Ruinenwasserturm, eine Pumphäuschen-Kapelle und im Schloß werden in den Gröditzberger Zimmern, ähnlich wie in Wörlitz, in Freskotechnik Darstellungen mittelalterlicher Ruinen abgebildet. Ein nicht ausgeführtes Vorwerk in gotisierenden Formen liegt unter den Entwürfen. Doch alles in allem überwiegt, nach der Aussage seines Biographen, die gräzisierende Tendenz.

Da ist ferner der Park des Grafen Hoditz zu Roßwalde bei Troppau[106]), der es an Häufung absurder Einfälle mit dem ungefähr gleichzeitigen süddeutschen Garten zu Hohenheim bei Stuttgart aufnehmen kann.

Dieser wiederum wird sein Teil zur Verbreitung des sentimentalischen Geschmackes in dem traditionssichereren Süden Deutschlands beigetragen haben, vor allem auch mit Hilfe literarischer Propaganda, da 1795 gleichzeitig ein hübsches Kupferwerk Heideloffs erscheint[107]) und Schiller im Gartenkalender auf das Jahr 1795 nach einschränkenden Bemerkungen über „den weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht" sich rühmend über den Garten verbreitet[108]). Zu den 66 Gebäuden, die sich auf dem Plan des Stichwerkes von 1795 finden, kommt 1797 noch eine gotische Kapelle durch Thouret, dem Neugestalter des Weimarer Schlosses.

Noch weiter nach dem Süden führt uns der Schloßbau des Prinzen von Ligne in Kahlenberg, Turnierplatz und Ritterschloß in Laxenburg, und vor allem die 1797 in Pötzleinsdorf bei Wien erbaute Villa Mautner[109]). In Wien haben die neuen Ten-

[104]) Konrad Nonn, Christian Wilhelm Tischbein, Hannoversche Diss. 1911. Zum Fürstenberger Grund: Zemplin, Fürstenberger Grund 1816 (mit hübschen Lithographien). Zu den Turnieren: Zivier, Festschrift für die Grafen Hochberg 1909.

[105]) Zemplin, Fürstenstein in der Vergangenheit und Gegenwart. Breslau 1838, S. 108.

[106]) „Auswahl kleiner Reisebeschreibungen" Bd. I S. 35.

[107]) Ansichten des herzoglich württembergischen Landsitzes Hohenheim. Nach der Natur gezeichnet von Heideloff. Nürnberg 1795. (Sehr hübsche Aquatinta-Blätter.) Auch Goethe erwähnt in seiner „Reise in die Schweiz" 1797 (Säkular-Ausgabe Cotta Bd. 29 S. 74 ff.) mehrfach, und zwar — im Gegensatz zu Schiller — wenig erfreut des Gartens zu Hohenheim. Nur die gotische Kapelle „mit sehr viel Geschmack ausgeführt", findet so sehr seine Billigung, daß er auf Grund dieser und einiger anderer Proben den Erbauer Thouret nach Weimar beruft.

[108]) Friedrich von Schiller im Taschenkalender für das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde, Tübingen. Abdruck Cotta Säkular-Ausg. Bd. 16 S. 271 ff.

[109]) Österreichische Kunsttopographie Bd. II, Abb. 353 bis 357 und T. 24. Für den Schloß-

denzen schon durch den öffentlich durchgeführten Streit um den Hochaltar der restaurierten Augustinerkirche (1785) [110]) zwischen Nigelli und Ferdinand von Hohenberg größte Aufmerksamkeit erregt und sinnbildhaft muß der „Römische Altar" auf vier korinthischen Kapitälen dem gotischen Entwurfe weichen. Es ist in dramatischer Zuspitzung der nämliche Vorgang, wie er sich ungefähr gleichzeitig in Wörlitz zwischen Erdmannsdorf und dem Herzog abspielte. Die Villa Mautner zeigt nun bei lebhaft gegliedertem, in spätbarocken Traditionen wandelndem Grundriß an der Fassade mit den ägyptisierenden Kelchkapitälen das deutliche Spiegelbild der gerade landläufigen Architekturtheorien über die Entstehung der Gotik. Daß die Gotik nämlich ursprünglich in Ägypten beheimatet sei, das schien durch Murphys eben erschienenes Werk über die Kirche von Batalha bestätigt [111]) und so vereinten sich denn allerorten Spitzbogen und Lotosblütenkapitäl, Sterngewölbe und Palmrispenfächer zu einer schüchternen Natur- und Pflanzengotik [112]), die bis in Runges Ornamentik und Schinkels Mausoleumsentwurf für die Königin Luise (1810) nachwirkt. Neben der geographischen Ableitung aus dem jetzt so anziehend gewordenen Orient wirkt hier noch die rationalistische Naturvorbildstheorie Laugiers mit und, wie mir scheinen will, schon die ersten Anzeichen einer symbolhaft erweiterten Pflanzenmystik, Glied der romantischen Naturlehre, die uns durch Runges und Schinkels Kommentare zu ihren Entwürfen auch für die bildende Kunst literarisch belegt sind.

Weniger glücklich in der Ausführung aber stilistisch verwandt schließen sich an diese Villa die beiden Häuser am Wilhelmsplatz in Potsdam an (wahrscheinlich von Boumann d. j.), den ersten neugotischen Denkmalen der Wohnhausarchitektur in Norddeutschland. Die am Stamme geriefelten Lotoskelchkapitäle, zwischen deren zwei sich jeweils ein tektonisch völlig unsinniger gotischer Baldachin erhebt, sind ebenso traditionslos wie neu und überraschend. Der Spitzbogen über den Fenstern wird durch die Art, wie er zwischen den flachen Mauerflächen ausgespart ist, ein echt klassizistisches Formgebilde. (In ganz ähnlicher Weise finden wir diese Motive dann wieder bei Friedrich Weinbrenners „Orangeriehäuschen" für die Markgräfin Christiane Luise von Baden, das allerdings mit dem Datum nach 1817 noch einen späten Nachläufer dieser ersten gotischen Sprachversuche bedeutet [113]). Die Kugeln zwischen den Triglyphenschlitzen als Attika gäben dem letzten Unkundigen Aufschluß, in welchem Kunstkreis wir uns befinden. Entstehungszeit um 1800. Diese beiden Häuser können sich aber bei aller Phantastik in der Formengebung bereits auf eine gewisse Tradition stützen, denn unter Friedrich dem Großen dringen ja schon in ungewöhnlich frühem

---

bau des Prinzen von Ligne Österr. Kunsttopogr. II, S. 23 und Malerisches Taschenbuch 1812. Wien S. 75. Für Laxenburg. Gothein a. a, O. II, S. 404/5.

[110]) Tietze a. a. O. S. 162 ff.

[111]) James Murphy, Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal. London. 1795.

[112]) Als eine späte Nachwirkung solcher Theorien erscheint noch 1835 des Heidelberger Gartendirektors J. Metzger einseitige aber nicht unverständige Schrift. J. Metzger, Gesetze der Pflanzen und Mineralienbildung, angewendet auf den altdeutschen Baustyl. Stuttgart 1835.

[113]) Friedrich Weinbrenner, „Ausgeführte und Projektierte Gebäude". 1. Heft. Karlsruhe 1822. T. 5.

Zeitpunkt die ersten Spuren der Neugotik ein (Nauener Tor) und finden dann ihre Steigerung, als (wohl im Zusammenhang mit der Berufung Erdmannsdorfs aus Dessau) im Jahre 1787 der Dessauische Hofgärtner Eyserbeck von Wörlitz nach Berlin geholt wird, ein Mann, dessen Tätigkeit als ausgesprochener Gegensatz zu den Gartenbauideen „anglo-chinoise" Friedrich des Großen empfunden wird [114]). Sanssouci, Neuer Garten, Charlottenburg und Bellevue erhalten ihre englischen Gärten und damit zugleich die gotisierenden Zierbauten. Die Hofarchitekten Boumann, Langhans und Gilly, sonst Verkünder des puritanischen Dorismus, werden für die neuen Aufgaben herangezogen. (Gentz scheint für solche nicht in Anspruch genommen worden zu sein). Der Charlottenburger Park hat um 1787 durch Langhans einen achteckigen Wasserpavillon von gefälligem Grundriß erhalten, dessen gotische Zierformen ihm die Bezeichnung eines „gotischen Angelhauses" eingetragen, wie solche auch in Vorlagewerken beliebt sind. Ein zeitgenössischer Stich [115]) zeigt das längst wieder verschwundene Zierstück im Mondenschein, dem besten Freund romantischer Architektur. Ungefähr in diese Zeit fallen auch die Kupferstiche der Tiergartenpläne von P. Haas, die als charakteristische Umrahmung das ganze Repertoire der üblichen Gartenhäuschen im Abbild mit sich führen, worunter sich natürlich auch ein gotisierendes im Stile Halfpennys befindet [116]). Die eigentliche Nutzarchitektur kümmert sich vorerst noch nicht um diese Gartenträume. Auf den Landsitzen vor der Stadt war denn auch der rechte Boden für die Versuche, im gotischen Stil zu bauen.

Potsdam [117]) zeigt im Gegensatz zu Berlin heute noch die Spuren davon. In der Architektenmappe vergraben liegen freilich die Pläne Friedrich Wilhelm II. und Boumanns für ein gotisches Schloß auf dem Pfingstberg [118]), aber dafür entstand im Zusammenhang mit der Erbauung des Marmorpalais und des neuen Gartens als Gegenstück zum Maurischen Pavillon die „Gotische Bibliothek" (1792, Inneneinrichtung 1793) [119]), ein ungemein geschickt gewählter Aussichtspunkt über den „Heiligen See" hin. Der Bau gehört zu den wenigen Versuchen, denen auch eine Lösung zugebilligt werden kann. Die Ornamentik hält sich klug zurück und läßt den quadratischen Sand-

---

[114]) August Kopisch, Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Berlin 1854. S. 142.

[115]) Abb. bei Walter Th. Hinrichs, Karl Gotthard Langhans in Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 116. Straßburg 1909.

[116]) Abb. bei Bogdan Krieger, Das königliche Schloß Bellevue bei Berlin, Berlin 1906. S. 107.

[117]) H. Kania, Potsdamer Baukunst, Potsdam 1915. Sonst s. Anm. 20.

[118]) Pläne Staatsarchiv Dahlem. Rp. 96, 210 B. H. Kania, Der Pfingstberg in Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. N. F. Bd. V, Heft 10, S. 18 ff. Anfang 1793 ändert Friedrich II. — wie aus einem Briefe Boumanns hervorgeht — seines Architekten Plan für einen gotischen Turm von 106 Fuß Höhe mit gegliedertem gotischen Saal. Am 17. Juni 1793 sendet Boumann vier neue Zeichnungen an den König. Aus dem Turm ist ein Schloß geworden, dessen Fassade ein seltsames Gemisch von Burg und Kathedrale darstellt. Die Inneneinrichtung ist — wenn man der Grundrißform der Zimmer nach urteilt — teils gotisch, teils klassizistisch gedacht. Als Festraum sollte ein großer gotischer Saal mit 18 Säulen dienen. Boumann schließt seinen Bericht mit der Hoffnung, er erwarte durch diesen Bau Gelegenheit zu erhalten, „der Welt einen Commentarius meiner dreißigjährigen Praxis darzustellen". Es kam nicht dazu. Erst Friedrich Wilhelm IV. hat den Pfingstberg im italienischen Villenstil bebaut.

[119]) Abb. zeitgenössischer Grund- und Aufrisse bei P. Seidel, Das Marmorpalais, im Hohenzollernjahrbuch 1906, S. 75.

steinbau mit dem sechseckigen Obergeschoß mit umlaufender Galerie in wirkungsvoller Einfachheit hervortreten. Der dreifach geöffnete Pfeilerumgang sowie die Fenster des Obergeschosses zeigen Spitzbogenform, die Schrägen im Sechseck sind als blinde Fenster gebildet. Sehr bezeichnend mit ihren stabdünnen Knickungen die ornamentale Füllung der Spitzbogen im Untergeschoß, die ihre Herkunft von der Natur- und Pflanzengotik nicht verleugnen. Der ganze Baukörper vermeidet Unklarheit und heftige Kontraste. Dort mag der König vielleicht die Schriften der Rosenkreuzer gelesen haben, wenn auch die Lokalsage falsch ist, die Kopisch in seinen „Schlössern und Gärten Potsdams" (S. 151) anführt, daß sie hier verwahrt wurden [120]). Der Zusammenhang zwischen Gotik und Mystizismus waren in der Person des Benützers hergestellt.

Ungefähr gleichzeitig entstehen dann die gotisierenden Bauten auf der Pfaueninsel [121]), die Meierei mit dem gotischen Saal des Theatermalers Verona [122]) und im letzten Jahrfünft des 18. Jahrhunderts diejenigen von Paretz [123]).

Mit Paretz ist uns eine der edelsten Schöpfungen des bürgerlich-ländlichen Klassizismus erhalten geblieben, aus dessen Geist auch die schlichte Dorfkirche trotz ihrer gotischen Formen gebaut wurde. Sie ist — soweit mir bekannt — die früheste ihrer Art in Deutschland. Die ehemalige Hausbibliothek des Kaiserlichen Schlosses in Berlin enthält ein bisher auch von der Lokalforschung unbenutztes Planwerk über Paretz, in dem sämtliche neu aufgeführte Baulichkeiten in sauberen Illuminationen von dem Hofbaukondukteur F. Rabe vorgeführt werden. Die Zeichnungen sind 1799 datiert und wurden — wie die Widmungsdedikation aus dem Jahre 1811 ergibt — im Auftrag des Hofmarschalls von Massow [124]) angefertigt. Wenn

---

[120]) H. Kania, Die Rosenkreuzer in Potsdam, Potsdamer Tageszeitung 75. Jhrg. 1924 Nr. 41.

[121]) C. Breuer, Die Pfaueninsel, Diss. der Berl. Techn. Hochschule. 1913.

[122]) Kopisch a. a. O. S. 156. „Das zweite Geschoß nahm ein Saal auf nach Boumanns Zeichnung von Brendel. — — — Die gotische Stukkaturarbeit darin fertigte Sartori, und Verona malte den Saal im gleichen Stil".

[123]) Abb. bei H. Schmitz, Paretz, Berlin o. J. Texttafel 6.

[124]) Herr von Massow ist der Besitzer der Gutsherrschaft Steinhövel (bei Fürstenwalde), deren Park zu den frühesten englischen Gärten Brandenburgs gehörte. Das Preußische Kronprinzenpaar wird dort bei ihrem Besuch 1794 die Anregungen für Paretz empfangen haben. Beider Schloß-Baumeister ist David Gilly. Abb. H. Schmitz „Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts", Berlin 1914 S. 40, Aquarell aus Steinhövel von Friedrich Gilly. — Das Widmungsblatt des Foliobandes in der kaiserl. Hausbibliothek lautet:

„Aller Durchlauchtigster, großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr.

Vor 23 Jahren, als Euer Königliche Majestät Besitz von Parez nahm und diesen Ort zu Ihrem Sommeraufenthalt bestimmten, hatten Allerhöchst dieselben die Gnade, mir den Ausbau, die Einrichtung des Guthes, und die Anlagen des Gartens zu übertragen. Geschmeichelt durch dieses Allerhöchste Zutrauen bin ich bemüht gewesen, diesen Auftrag mit unermüdetem Eifer, nach meiner besten Einsicht auszuführen und der Allerhöchste Beifall, den Euer Königliche Hoheit mir mehrmals zu erkennen gegeben, die Gnade hatten, war neue Aufmunterung für mich, dieses Werk mit eben diesem Eifer zu vollenden. — Euer Königlichen Majestät unterstehe ich mich die Sammlung aller Gebäude etc., welche unter meiner Leitung in Parez aufgeführt sind, als ein Opfer meiner treuen Ehrfurcht und als einen Beweis meiner gerührten Dankbarkeit, für das mir bei dieser Veranlassung geäußerte gnädige Zutrauen hierdurch allerunterthänigst zu überreichen.

Möchte dieser Ruhesitz den Zweck seiner Bestimmung doch so ganz erfüllen, möchten Eure Königliche Majestät eine lange Reihe von Jahren, und besseren Jahren, als die letzten, die wir erlebt haben, hier, umgeben von ihrer Familie, die Zufriedenheit und die Erholung finden, deren ein Monarch bei so schweren Regierungssorgen so sehr bedarf. — Vielleicht werden Ewr. Königlichen Majestät alsdann

uns hier nur die Entwürfe für die gotisierenden Bauten beschäftigen, so soll doch nicht unerwähnt bleiben, daß auch die Wohnung des Schulzen Börnicke mit dorischem Säuleneingang zu lächelnder Betrachtung einlädt (Fol. 25). Fol. 41 und 42 bringen Grund- und Aufriß sowie eine Außenansicht der Kirche, deren treulich nachgebildete Wetterfahne das Erbauungsdatum 1797 trägt (Abb. 7). Der Grundriß der einschiffigen, sechsjochigen Kirche mit geradem Chorabschluß ist von rührender Einfalt. Das Querschiff ist gerade so groß, um links und rechts eine Loge für den fürstlichen Hofstaat aufnehmen zu können. Die Decke, ein spitzbogiges

Abb. 7. Paretz, Dorfkirche 1797. Planzeichnung in der ehem. kaiserl. Hausbibliothek.

Gewölbe aus Holz, wird von einem Bohlendach nach der neuen David-Gillyschen Konstruktion geschützt [125]). Je ein Fenster in den Querschiffflügeln, eines hinter dem Altar, Fensterrosen liegen über den Eingängen. Über den Wandpfeilern sind Bänder ohne jede konstruktive Bedeutung in der beliebten Halbkreisform von Bogen zu Bogen geschlagen. Die Außenform in einem angenehmen Verhältnis von

zuweilen Gegenstände auftreten, welche, wenn ich auch nicht mehr sein werde, in Ihnen die Erinnerung desjenigen erneuern werden, der mit rastloser Thätigkeit zur Verschönerung dieses Ruhesitzes gewirkt hat und wie belohnend würde der Gedanke für mich sein, wenn ich mir schmeicheln dürfte, daß Ewr. Königliche Majestät sich bei einer solchen Gelegenheit sagten: er diente mir mit Treue, mit Eifer und Anhänglichkeit.

Ich ersterbe in tiefster Submission

Ewr. Königlichen Majestät,
allerunterthänigster Knecht

Parez, den 22. Juny 1811. von Massow."

[125]) D. Gilly, Erfindung, Konstruktion und Vorteile der Bohlendächer, Berlin 1797. Hierher gehört auch die Exerzierhalle des v. Kunheimischen Regiments, in der Form eines Walmdaches mit neugotischen Detailformen von D. Gilly.

Längs- und Höhenerstreckung präsentiert sich in üblichem gelben Mauerverputz. Durchaus auf ländlicher Tradition fußend der rechteckige Kirchturm, Rosetten über den Seitenportalen und der Zahnschnittfries unter dem Dach sicher nach Beobachtungen an heimischen Denkmalen. Recht absurd dafür der äußere Chorabschluß, was die Gesamtform wie die Ornamentik angeht. So begegnen wir z. B. auch hier als oberen Abschluß für Mauervorsprünge der echt klassizistischen Kugel, die auch an den gotischen Häusern am Wilhelmsplatz zu Potsdam schon vorkam.

Die Einheit der Formensprache ist jedoch im ganzen durchaus gewahrt und wir erinnern uns jetzt, daß der Erbauer 1795 sein Aufnahmewerk von der Marienburg in Berlin ausgestellt hat. Eine neue, an den vaterländischen Denkmalen langsam sich klärende Auffassung datiert von diesem Zeitpunkt an und auch das Kirchlein zu Parez bezeugt es. Die Einheit der Empfindung ist vollends erreicht, in dem Grad, daß wir den Geist „Ottiliens" und des jungen Architekten aus den „Wahlverwandtschaften" hier zu spüren vermeinen. Eine Gotik, als deren Kennzeichen (mit einem deutlichen Zug von Pietismus) Einfalt des Glaubens, Klarheit des Ausdrucks und Wahrheit des Empfindens verstanden werden. Nicht eben anders als die Simplizität des dorischen Stiles, der aus gleichen Gründen rezipiert wird. Diese Note bedeutet eine merkliche Vertiefung gegenüber der Illusionsgotik, wie sie etwa in der Löwenburg bei Kassel auftritt, bedeutet die Bildung eines neuen religiös gefärbten Bewußtseinskernes, dem die Gotik vom Spiel zum Erlebnis wird. Das Rokoko findet in diesen Menschen seine Überwindung.

Der Vorstufe angehörig erscheint demgegenüber Fol. 43 die gotische Schmiede, mit Blenden über den Fenstern, mit den wandgliedernden Halbsäulen mit Kelchkapitälen und einem bizarren Walmdach. Endlich stammt von der Hand des jüngeren Gilly das gotische Rohrhaus (1799) (1899 abgerissen). Es stellt eine reichere Variante der Borkenhäuschen dar, mit farbigen Glasfenstern und buntem Strohmosaik lustig belebt. (In dem Folioband trägt es Nr. 8 und ist als Eiskeller bezeichnet.) Ruinenturm und schmiedeeisernes Gartentor im selben Geschmack stammen von 1803 bzw. 1811, das letztere von Schinkels Hand.

Das Datum 1800 trägt endlich Friedrich Gillys ländliche Meierei im Schloß Bellevue zu Berlin [126]) mit Treppengiebel und Spitzbogenfenstern an der Giebelfront, ein einstöckiger landwirtschaftlicher Nutzbau, auf dessen Gotik sich der Erbauer aber doch einiges zugute getan haben wird, was die stolze Tafel am Giebel „inventé et déssiné par Gilly fils" beweist.

Wir nähern uns einem Abschnitt in der Geschichte der Neugotik. 1797 tritt der 16-jährige Schinkel in die Lehre Friedrich Gillys an der Berliner Akademie. Die ersten Denkmäleraufnahmen haben kurz vorher in Pommern und Ostpreußen begonnen, Wackenroder, der bei Erduin Koch germanische Philologie hört, sucht seinen Freund Tieck für den Minnesang — vorläufig vergeblich — zu inter-

[126]) Pläne in der Schloßbaukommission, und Hans Hackmann, Schloß Bellevue, Hallenser Diss. 1915.

essieren, die „Herzensergießungen" erscheinen und rufen einen Sturm der Begeisterung bei den jungen Künstlern hervor, die in dem anonymen Autor Goethe vermuten [127]). Aber wie Wackenroders Schrift bei eingehender Analyse seines Kunstgeschmackes ebenso dem 18. als dem beginnenden 19. Jahrhundert zugerechnet werden muß, so weisen auch noch Schinkels erste „gotischen" Versuche mehr auf die vage Gefühlsgotik der Gartenschöpfungen als auf die neuen, auf historischer Forschung fußenden Lehren eines Friedrich Schlegel. Das Jahr 1800 als Grenzsetzung anzunehmen, hat also insofern seine Berechtigung, als mit diesem Zeitpunkt die eigentliche romantische Periode in der deutschen Geistesgeschichte ihren Anfang nimmt, muß aber auch wieder dahin korrigiert werden, daß die Einwirkungen der vorausgehenden Generation für unser Problem noch bis etwa 1815 verfolgt werden kann. Auch die Malerei und vor allem die Zeichenkunst der nazarenischen Schule löst sich ja erst in diesem Zeitpunkt von den Lehren eines Füger oder Klengel.

Als die Gestalt des Überganges, als die Brücke zwischen der älteren Generation einerseits und Schinkel andererseits erscheint Friedrich Gilly [128]), dem hier eine ähnliche Rolle zufällt wie auf literarischem Gebiete dem ebenfalls so jung verstorbenen, im übrigen mit Gilly befreundeten Heinrich Wackenroder. Von Jugend auf zusammen mit seinem Vater beschäftigt, Bauaufnahmen mittelalterlicher Gebäude in Pommern vorzunehmen, veröffentlicht er so geschult im Jahre 1799 seine Zeichnungen der Marienburg, die allerdings zum Teil schon in der Berliner Akademieausstellung 1795 zu sehen waren. Er hatte in F. Frick einen virtuosen Ätzkünstler gefunden, der seine Arbeiten verständnisvoll und effektvoll zu übertragen wußte [129]). Die Besprechung, die Schmitz dieser Publikation hat angedeihen lassen [130]), überhebt der Aufgabe, sie noch einmal vorzutragen, zwingt jedoch Berichtigungen und Ergänzungen vorzunehmen. Das von Schmitz auf S. 204 veröffentlichte Aquatintablatt, das hier Friedrich Gilly zugeschrieben wird, trägt in der Frickschen Publikation die Unterschrift „gezeichnet und geätzt von Fr. Frick" (T. 12). Eigentümlichkeit der Gillyschen Sehweise ist es, überall das kubisch-Blockhafte zu betonen, wie sich das ja auch in seinen dorischen Architekturen ausspricht und er weiß diese zum erstenmal monumental gesehene Gotik mit malerischen Hell-dunkel-Kontrasten und einem Vedutenaufbau, der sich an Claudes Arbeiten geschult haben mag, dramatisch zu schildern. Der bräunlich rote Ton der Aquatintablätter, das Verdienst Fricks, steigert den Effekt beinahe ins theatralisch-phantastische. Das Blatt des Kirchenchors mit dem Marienbild (T. 7) muß

[127]) Bury an Goethe, 13. Januar 1798. Rom. „Allen Dank soll ich Ihnen im Namen vieler Künstler abstatten für Ihren „Klosterbruder" und möchte die Güte haben, den anderen versprochenen Teil recht bald nachzuschicken. Wie einzig sind Sie in Ihren Kunsturteilen, wo ist ein anderer Mann, der so viel Begriffe vereinigt als wie Sie? Wenn ich mir eine fröhliche Stunde machen will, lese ich in diesem lehrreichen Buche". Zit. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, Weimar 1896, S. 141.

[128]) Konrad v. Levezow, Denkschrift auf Friedrich Gilly, Berlin 1801. Besonders S. 8 u. S. 24.

[129]) Schloß Marienburg in Preußen, herausgeg. von Friedr. Frick. Berlin 1799. Von Gilly stammen T. 5, 6^1, 7, 13 (?), 14^3, 19.

[130]) Schmitz a. a. O. S. 203.

doch auf seine Zeitgenossen einen starken Eindruck gemacht haben, was auch der Ankauf durch den König beweist [131]). Solche Blätter machen den Weg frei für Schinkels Domgemälde und Quaglios Aufnahmen der „Mittelalterlichen Gebäude in Bayern" (1816). Übrigens bringt England ungefähr im nämlichen Zeitpunkt eine Prunkpublikation von ganz ähnlichem Charakter heraus, die auch aufzeigt, wie sehr einerseits die Detailkenntnisse gewachsen sind, andererseits eine optische Zusammenschau der Baukörper gelungen ist. Ich meine Carters „Specimens of gothic architecture" (London 1794) [132]), die genau wie Gilly-Fricks Werk in Deutschland als ein neuer Abschnitt in der Folge der Gotikpublikationen angesehen werden muß. In der Gillyschen Veröffentlichung stammen die Detailaufnahmen von dem Hofbaukondukteur Rabe, den wir schon von Paretz her kennen (Gotische Schmiede, Ruinenturm), wobei ganz seltsam berührt, daß zwar z. B. detaillierte Aufnahmen von Kapitälblattwerk vorhanden sind, aber der Zeichner — entweder aus mangelndem Können oder, was wahrscheinlicher ist, aus Ahnungslosigkeit — vom organischen Zusammenhang von Stein und Ornament nicht das Leiseste zu übermitteln versteht. Man denkt vielmehr an nachträglich aufgeklebte Stuckdekoration. Zu T. 11 „Kapitelsaal" liefert Catel, von dem Berlin auch ein „Gotisches Gewächshaus" besaß, die Staffagefiguren, einen Festzug von Ordensrittern, die mit ihren wallenden Federbüschen noch in den ersten Aufführungen der Jungfrau von Orleans über die Bühne geistern und die zeitgenössische Graphik bis in die 20er Jahre bevölkern.

Wie wir in des jugendlichen Schinkels Entwurf zu einer klassizistischen Villa [133]) den aufmerksamen Schüler Gillys verspüren, so haben wir auch für seine erste gotische Periode eine bewußte Beeinflussung durch den Lehrer anzunehmen. Briefe und Werk betonen das oft genug [134]). Schon das Berliner Bild des Domes am Wasser ruft nur allzu lebhaft den Gedanken an Gillys Marienburgchor herauf.

Johann Krätschell unterscheidet in seinem ausgezeichneten Aufsatz über „Schinkel und die gotische Baukunst" (s. Anm. 131) drei zeitlich sich ablösende Perioden in dessen Stellungnahme zur Gotik: eine romantische, eine politisch-historische, ein nach den Gesetzen der antiken Baukunst für die Gotik normenschaffender Versuch der Verschmelzung antiker ratio und christlicher Frömmigkeit. Diese erste „romantische" Periode erweist sich als deutlich durchsetzt mit den „sentimentalischen" Anschauungen seiner Lehrer und Vorgänger. Neben dieser

---

[131]) Johann Krätschell, Schinkel in seinem Verhältnis zur gotischen Baukunst, Ztschr. f. Bauwesen. 1897. S. 165 Anm. 14.

[132]) John Carter, Specimens of the ancient sculpture and painting, (in Lieferungen 1781 bis 1794) 119 Tafeln, eine Art von Inventar, alphabetisch nach Orten verzeichnet.

[133]) August Grisebach, C. F. Schinkel, Leipzig 1924. S. 29.

[134]) Für den von Schinkel dankbar empfundenen Zusammenhang mit Gilly zeugen speziell im Hinblick auf die Marienburg. Bericht vom 11. Nov. 1819 an den Staatskanzler von Hardenberg. Über die Wiederherstellung des deutschen Ritterschlosses zu Marienburg, in Aus Schinkels Nachlaß, herausgsg. von A. von Wolzogen. III. Bd. 1863, S. 208 ff. (Nicht 309 wie Krätschell schreibt). Ferner Zeichnung A. Sch. N. II. S. 342 Nr. 18. Ein Saal des Marienburger Schlosses (vielleicht nach Frick) Aquarell ohne Datum, (s. Frick, Marienburg, T. 11). Bußlersche Ornamentstichhefte. 1805. H. 10, T. 66. Rosette und Konsolen nach Frick Marienburg. Dazu Friedrich Wagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, „Schinkel als Künstler und Mensch" (1844) S. 305.

sentimentalisch-englischen Beeinflussung, die uns hier allein noch angeht, fließt freilich schon eine andere Quelle mit: das gesteigerte Gefühl für alles, was mit der Geschichte des Vaterlandes zusammenhängt. So findet sich in der Bussler-schen Ornamentiksammlung eine Reihe heimischer gotischer Stücke [135]) und bei der Reise nach Italien (1803), die ja in Schinkel den Wunsch erweckte, eine Sammlung der ihm viel interessanter erscheinenden „sarazenisch-gotischen" Gebäude bei Unger herauszugeben [136]), wandern neben dem Mailänder Dom [137]) die Bilder des Prager und Wiener Domes [138]) in sein Skizzenbuch. Wenn aber in der „Abend" betitelten Sepiazeichnung von 1811 ein Zug von Mönchen dem Wasser entlang einem halb hinter Bäumen verborgenen gralartigen Kuppeltempel entgegenschreitet, wenn unter einer Lithographie des Jahres 1813 geschrieben steht: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche ein Herz beim Klang des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt" [139]), so sind das sinnbildhafte Ausdrucksformen für das Wogen malerischer Stimmungsschleier, hinter denen man das historische Problem der Gotik noch nicht zu erblicken vermochte. Eher meint man in diesem Blatt schon etwas vom geheimen Zauber der Gralsmystik zu verspüren, wie sie Boisserée, Schwind und Steinle zu malerischen Phantasien verlockte. Diesen graphischen Arbeiten gegenüber hat der Mausoleumsentwurf für die Königin Luise vom Jahre 1810 und das Denkmal für die Königin zu Gransee trotz des schwärmerischen beigefügten literarischen Kommentars [140]) doch in der Formensprache einen Ton von phantasieloser Nüchternheit, der diese sentimentalische Periode so sehr von der Romantik unterscheidet. Ein Beispiel möge dies erläutern: Die Ruinenschwärmerei war um 1810 nicht geringer als in den Tagen eines Walpole. Während der Gartenarchitekt des 18. Jahrhunderts aber bemüht sein wird, die Ruine durch Wahl des Platzes und Bearbeitung der nächsten Umgebung glaubhaft und dem Verstande deutlich zu machen, sie also mit den Mitteln des „Kontrastes" zu isolieren und als Einzelkomplex zu betonen, rückt sie ein C. D. Friedrich, ein Schinkel, halb versteckt hinter Bäume oder verschwistert sie einem bedeutenden Naturschauspiel, um so dies „Ahnen des Unendlichen" [141]) im Beschauer hervorzurufen. Dies sind

---

[135]) Heft 4 T. 23. „Magdeburg", H. 10, T. 66 „Marienburg"; H. 13, T. 78 „Neuruppin". H. 16, T. 96 „Speyer Dom", Hierzu auch David Gilly's empfehlender Hinweis in Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Jahrg. 1806. Berlin.

[136]) Brief an Unger, wahrscheinlich von Anfang Juli 1804. Neapel. A. Sch. N. I. S. 132 ff.

[137]) Schinkelmuseum, Technische Hochschule Charlottenburg, Mappe IV, 7—10.

[138]) Schinkelmuseum, Mappe II, 9 ff. und 22 ff. Dazu Brief an Valentin Rose, 22. Juni 1803. A. Sch. N. I, S. 48.

[139]) Grisebach a. a. O. Abb. 29/30.

[140]) A. Sch. N. III, S. 153. Diese inhaltsvolle Programmschrift, eine Auseinandersetzung des Verhältnisses von Antike und Christentum (mit späteren kommentierenden Randnoten Schinkels versehen, die einen teilweise veränderten Standpunkt verraten), müßte m. E. als wichtiges Dokument in die Geschichte der neueren Ästhetik einbezogen werden. Zeigt sie doch, in welch außerordentlichem Maße die Kant'sche Ästhetik in den Gedanken praktisch ausübender Künstler weiterlebt.

[141]) „Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten des Weltgeistes, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: Dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen, ist das Romantische". Ludwig Uhland, „Über das Romantische" (früher Aufsatz ohne Datierung) in Uhlands Werke, Meyers Klassiker-Ausgabe o. J. Bd. II S. 348.

gewiß nur Nuancen eines Gefühles, aber wir glauben schon genügend betont zu haben, wie sehr die Rezeption der Gotik im deutschen Bewußtsein nicht der „ratio", sondern der „Stimmung" angehört. Diese Prinzipe der „Isolation", des „Kontrastes", also Mittel des Intellektes zur Erzeugung außerintellektueller Stimmungen, spüren wir in hohem Maße an dem Luisen-Mausoleum. Alle Einzelformen sind ohne Unterbrechung, ohne Überschneidung bis zum Abschluß klar und etwas kühl entwickelt. Aber daß alles Material nur „Sinnbild" ist, dies verklärt — nach des Architekten Meinung — die Schöpfung ins Geistige. Auch der Raum ist mit seinen Palmenblättergraten des Gewölbes (die sehr stark an den Remtersaal in der Marienburg erinnern) nur ein Hain für die auf Rosen und Lilien gebettete Tote. Dies „Sinnbild" aber soll gefaßt werden durch kontrastierende Elemente der Stimmung und deshalb erklärt uns der Architekt: „Vor dieser Halle ist eine Vorhalle, die von den dunkelsten Bäumen beschattet wird; man steigt Stufen hinan und tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein, blickt dann durch drei hohe Öffnungen in die liebliche Palmenhalle, wo in hellem, morgenrothem Lichte die Ruhende, umringt von himmlischen Genien, liegt" (A. Sch. N. III. S. 162). Im Außenbau scheinen sich in den schlanken Bündelsäulchen, der Freitreppe und dem geraden zinnengekrönten Dachabschluß [142]) englische Vorlagen und italienische Reiseerinnerungen im unbewußten Spiele der Phantasie zu vereinigen. Die spirituelle Grundlage der Gotik wird — sehr im Gegensatz zur englischen Neogotik — voll, ja übertreibend erfaßt, wie der beigegebene Kommentar des Architekten des breiten darlegt. Seine darin entwickelten Anschauungen stellen eine seltsame Verschmelzung kantischer Ästhetik-Grundsätze mit dem Gedanken eines Novalis dar.

Eine besondere Abart bedeutet dann die Gußeisengotik, ebenfalls eine Grenzerscheinung zwischen den älteren und den jüngeren Ausdrucksformen. Als Gitter und Geländer sind uns die durchflochtenen Eisenstäbe in Spitzbogenform seit den beginnenden 90er Jahren häufiger begegnet, wie im gesamten Kunstgewerbe in diesem Zeitpunkt die ornamentale Grundform der sich an der Spitze gegenseitig durchbrechenden Stäbe ihren Einzug hält. Das Geländer der Bibliothek des neuen Gartens zu Potsdam, die bisher unpublizierte Vorlage zum Grabmal einer dessauischen Prinzessin in der Kirche zu Riesigk um 1800 weisen dieselben auf. Unter Schinkel erlebt dieser Zweig des Kunsthandwerks ja seine bedeutende Blüte, die später zu so vollendeten Schöpfungen, wie dem Schloßbrückengeländer in Berlin führt. In dem einzigen ausgeführten Denkmal der ersten Gotikepoche Schinkels zu Gransee tritt sie in den bescheidenen Formen eines hochgestelzten gotischen Baldachines auf. Trotz des soliden Materials wirkt das Monument etwas, als wäre es auf Abbruch gearbeitet, denn alle Formen sind viel zu dünn geraten und es vermag für seinen Schöpfer nicht zu erwärmen. Aber gerade die nüchternen und überzarten Formen verbinden es sichtbar mit der Sprache der letzten Jahrzehnte. In den Entwürfen zur Petrikirche, in den Planungen zu einem Freiheitsdom folgt der Meister neuen

[142]) Nach Krätschell a. a. O. S. 178 existiert noch ein zweiter Entwurf (Mappe 20 b, 70), der den Mittelbau der Fassade mit einem spitzen Ziergiebel versieht.

Strömungen (bei Krätschell „politisch-historische Gotik" genannt). An dieser Stelle haben wir ihn zu verlassen.

Ebenfalls in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts führen zwei Kirchenbauten, deren Formensprache noch in der Periode sentimentalischer Neugotik zu suchen ist und die bei nicht allzu hohem künstlerischen Belange doch demonstrieren, wie die Welt der Empfindsamkeit, in unserem Fall die englische Gartengotik, in die Sphäre romantischer Geisteswelt hinüberlangt. Diese natürliche Weiterbildung der empfindsamen Welt in das 19. Jahrhundert hinein ist in der Literaturgeschichte wenig verfolgt, weil die überragenden Gestalten Goethes und Schillers in ihrer „klassischen" Periode den eigentlichen Verlauf verdecken, so daß Wackenroder zu unrecht manchmal als ein „Phänomen" erscheint. In der Kunstgeschichte ist sie noch weniger beachtet, da die Monumente recht versteckt liegen.

Die Kirchen von Wörlitz und Ludwigslust, denn um diese beiden handelt es sich, sind gewissermaßen als die Gegenbilder zu Goethes Bauschöpfung des Architekten Engelhard in den „Wahlverwandtschaften" zu betrachten und als Mutterkirche von allen dreien ist — ohne unmittelbaren Zusammenhang — die Paretzer Dorfkirche anzusprechen. Von Paretz bis Wörlitz und Ludwigslust verläuft die letzte Etappe der „empfindsamen" Neugotik, charakterisiert durch einen wärmeren religiösen Gehalt und gesteigerte Verwendung historisch getreuer Einzelformen. Wie die literarisch-philosophische Romantik nicht ohne die Vorform eines Klinger, Heinse, Maler Müller sich natürlich entwickeln läßt, so kann auch der architektonische Historismus des 19. Jahrhunderts (denn eine eigentliche „romantische" Architektur existiert nicht) ohne die Vorformen von Strawberry-Hill bis Ludwigslust nicht verstanden werden.

Die Dorfkirche Wörlitz mag an Stelle einer sachlichen Baubeschreibung, die ja hier wenig Bedeutung hätte, lieber durch die Schilderung Rodes gekennzeichnet werden, die zugleich den Geist mitbeschreibt, unter dem sie geschaffen wurde: „Im Jahre 1806 wurde die Kirche zu Wörlitz erneuert und vergrößert. Ihr nettes, geschmackvolles Innere verdient gesehen zu werden. Schon das Äußere vergnügt das Auge. Die Fugen des rothen Brandsteines mit Kalk weiß ausgestrichen, verbreiten durch ihre Regelmäßigkeit und Sauberkeit über das ganze eine unaussprechliche Anmut, die durch die Eingänge und des Gesimses schöne Verzierungen aus weißem Sandstein nicht wenig erhöhet wird" [143]). Die Beschreibung ließe keine gotische Kirche vermuten; Anmut und Regelmäßigkeit beglücken das Auge des Erbauers.

Ludwigslust [144]), ein Jagdsitz der mecklenburgischen Herzöge, erhält, nachdem es unter Busch und Kaplunger einem teilweise recht mißglückten Klassizismus gehuldigt hat, im Jahre 1785 seinen englischen Garten durch den neuen Monarchen.

---

[143]) A. v. Rode, Das Gotische Haus zu Wörlitz, Dessau 1818 S. 69. Man beachte auch die Freude an den Fischblasenornamenten und Zirkelfiguren am Gestühl.

[144]) Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, III. Bd. 1899, bearb. von Fr. Schlie. S. 258 ff. mit vier Abbildungen.

Im Augenblick, wo die Tatsache „englischer Garten" eintritt, dürfen wir mit absoluter Sicherheit darauf rechnen, daß die Gotica nicht ausbleiben werden. Hier lassen sie noch fast 20 Jahre auf sich warten und doch muß das eine mit dem anderen in ursächlichem Zusammenhang stehen. Schon die Lage der katholischen Kirche drückt das deutlich aus. Wie die Urne einst im Park von Wörlitz und Seifersdorf im vorbeieilenden Quell ihr Spiegelbild den Fluten anvertraute, wie das Element des Wassers überall das stimmunglösende, gewissermaßen musikalische Moment bedeutet, so wird auch jetzt das Kirchlein noch auf eine Parkinsel verpflanzt, um dort am Rande des Wassers neben seiner realen Gestalt noch ein zweites, stimmungshaft vergeistigtes Spiegelbild zu besitzen. 1803 beginnt man unter der Leitung des Artilleriekapitäns Johann Christian Heinrich von Seydewitz zu bauen, ursprünglich in der Absicht, der Schwiegertochter des Großherzogs, einer russischen Großfürstin, eine Gedächtniskapelle zu errichten, 1805 fährt Seydewitz nach Hamburg, um beim Abbruch der Petrikirche bunte Glasfenster zu erwerben, die Kriegsjahre unterbrechen den Bau, 1806 erfolgt die herzogliche Schenkung an die katholische Gemeinde und im Herbst 1809 wird das Kirchlein vom Hildesheimer Bischof eingeweiht. 1817 fügt man einen häßlichen Glockenturm an. Der Bau wirkt eigentlich wie das Erinnerungsmodell en miniature gotischer Großarchitektur, wobei einzelne Bauteile beliebig zusammengesetzt erscheinen. So kommt es, daß der zehneckige Chorschluß mit Strebepfeilern an das Längsschiff ansetzt, bevor sich noch dies Längsschiff recht entwickeln konnte und auch die anspruchsvolle Fassade läßt mehr als nur eine Kapelle dahinter vermuten. Der Aufriß dieser Fassade schließt dabei sicherlich schon an die Beobachtung norddeutscher Backsteingotik an. (Vielleicht möchte man an Dobberan erinnern.) Das Innere tritt als dreischiffige Hallenkirche mit sehr hochgezogenen Holzsterngewölben auf. Die Kapitäle mit symmetrischen Palmblättern (?) sind echte Ausgeburten des Zopfstiles. Mancherlei Einzelheiten, wie das reiche holzgeschnitzte Portal, versuchen zur gotischen Ornamentik zurückzutasten. Bei aller Befangenheit und Kindlichkeit der architektonischen Äußerung enthält es doch mehr des ursprünglichen heimischen Baugeistes als die anspruchsvolle „dorische" Stadtkirche in Schwerin. Das Plus an entwicklungsgeschichtlichen Möglichkeiten steht trotz des Eklektizismus für die nächste Zukunft mehr auf seiten der unbeholfenen, stark dilettantischen Neugotik.

Für den gotischen Kirchenneubau wie auch für die Restaurationen bildet die Zeit der Befreiungskriege, die nationale Erweckung, einen tiefgehenden Einschnitt. Rein praktisch gesehen wird die Vorherrschaft der ästhetisierenden Architekturtheoretiker durch die des historischen Forschers gebrochen und an Stelle des launischen Dilettanten erscheint der allzu berechnende Spezialist. Berlin gibt seine Führerstellung ab, der englische Einfluß tritt hinter der Erforschung der eigenen Denkmale zurück. Andererseits wird geistesgeschichtlich — und dies ist das wichtigste — jetzt erst ein Zusammenhang zwischen der Kunst des Mittelalters und der eigenen zeitlichen Situation empfunden, eine Gemeinsamkeit, die im Phänomen des „Romantischen" beschlossen liegt. (Das „Romantische" wird hier im Sinne der beiden

mir grundlegend erscheinenden Aussprüche Friedrich Schlegels und Ludwig Uhlands [145]) verstanden.) Der Gedanke, das Mittelalter als „angenehmen Kontrast" aufzusuchen, liegt seit den Tagen Gillys empfindungsmäßig schon in weiter Ferne, tatsächlich aber geht er den romantischen Empfindungen unmittelbar voraus.

III.

Wir sind im Lauf unserer Darstellung oft genug genötigt gewesen, auf Werke der Architekturtheorie hinzuweisen. Dies ist gerade für das 18. Jahrhundert kein Zufall und nicht ohne Grund schreibt Milizia in seiner „Bürgerlichen Baukunst": „Unser Jahrhundert wird im eigentlichen Verstande das philosophische genannt; der philosophische Geist, worauf Manche als den Verderber des guten Geschmackes schimpfen, verbreitet sich über alles" [146]). Da Bauherren wie Baumeister in weitgehendstem Maße unter dem Einflusse solcher Architekturtheorien standen, da aber auch gerade die theoretische Kunstlehre die allmähliche Zersetzung der rationalen Kunstanschauung vor Augen führt, so scheint ein knapper Überblick an dieser Stelle nicht fehlen zu dürfen. Um so mehr als er unter unserem Gesichtspunkt bisher noch nicht versucht wurde. Es kann sich dabei nicht darum handeln, diese Werke etwa in die allgemeinen geistesgeschichtlichen Beziehungen einzuordnen, sondern für unsere Fragestellung zu verfolgen, wie sich unter dem Begriffe „Gotik" ein allmählicher Wandel des Wortinhaltes und eine Erweiterung seiner Bedeutungszone vollzieht. Ein materialreicher Aufsatz von Lüdtke [147]), der allerdings in seiner philologischen Einstellung die kunsthistorischen Gesichtspunkte und auch die kunsttheoretische Literatur wenig berücksichtigt, und Tietzes schon mehrmals angeführte Abhandlung [148]) können als bereits gelieferte Grundlagen zu dieser Betrachtung bezeichnet werden. Was bei beiden fehlt, ist (abgesehen von Lücken in der Materialdarbietung) das Aufzeigen der Fäden, die die einzelnen, auch zu wenig voneinander geschiedenen Strömungen miteinander verbindet. Um dies hier anschaulich zu machen, wird der Schilderung eine graphische Tafel mitgegeben.

Die Mitte des 18. Jahrhunderts, der Zeitpunkt, mit dem unsere Schilderung einsetzt, zeigt folgende Situation: Die Wiedererweckung der Kunst durch Brunnelesco und die übrigen Meister der italienischen Frührenaissance [149]) hat — nach

---

[145]) Friedr. Schlegel, Fragmente und Ideen, III. Bd. der „Fruchtschale", München 1905 S. 68 ff., Fragment 243. Ludwig Uhland, s. Anm. 147.

[146]) Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Übersetzt von Stieglitz, Leipzig 1824, S. 14.

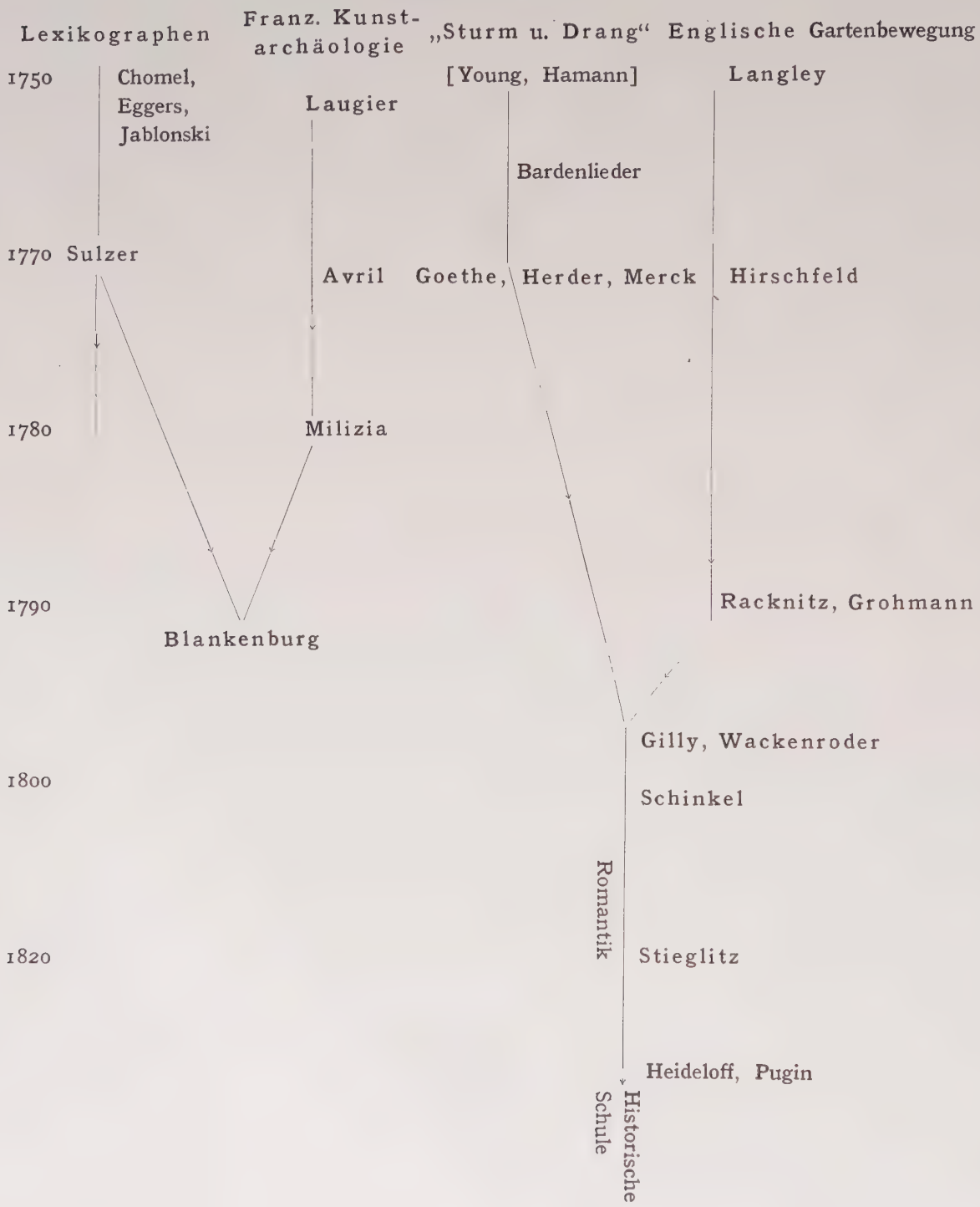
[147]) Georg Lüdtke, Ztschr. f. deutsche Wortforschung, Bd. IV, 1903.

[148]) Tietze, a. a. O. S. 170 ff. Einige zeitgenössische Gotikliteratur bei Sulzer „Allgemeine Theorie der schönen Künste", 1792. I. Teil S. 307.

[149]) Zur Geschichte des historischen Urteils in Italien: Julius v. Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924, S. 133 ff. u. 277 ff.
Hier auch Bemerkungen zu Antonio Manettis „Maniera tedescha".

Gotik-Auffassungen in der Literatur der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Graphischer Plan.



dem für das ganze 16., 17. und teilweise auch 18. Jahrhundert tonangebenden Urteil Vasaris — der gebildeten Menschheit objektive Gestaltungsprinzipien an die Hand gegeben, aus deren richtiger, vernunftgemäßer Befolgung sich die Schönheit eines künstlerischen Gebildes mit Notwendigkeit ergibt. Da diese objektiven Prinzipien der bildenden Kunst in der Antike vorgezeichnet, in der Renaissance wieder aufgenommen und erweitert sind, so hält man es gar nicht für nötig, sich einer Auseinandersetzung mit der Gotik zu unterziehen. Sie erscheint — soweit sie im frühen 18. Jahrhundert überhaupt gesehen wird — als eine Vorstufe der noch im Dunkel der Unwissenheit befangenen Völker. Knapper als in einem lateinischen Wörterbuch des Jahres 1741 konnte die landläufige Meinung nicht ausgedrückt werden, wenn der Verfasser schreibt: „Methodus aedificandi gothica, hodie obsoleta“[150]), eine Meinung, die etwa auch Jablonski und Chomel [151]) in ihren lexica vertreten. Was aber heute veraltet ist, von dem liegt es nahe — besonders bei einem dogmatischen Vernunftglauben —, daß es den Kriterien des guten Geschmackes nicht standzuhalten vermag. Und so ist der Schritt von unbeteiligter Duldung bis zu heftiger Anfeindung nur ein kleiner, zumal wenn eine puritanische Reinigungsbewegung in der Architektur soeben mit radikalen Ansprüchen sich breit macht. Lüdtke hat als einen Spiegel der Durchschnittsmeinungen in dankenswerter Weise vor allem auch die zahlreichen Enzyklopädien herangezogen, um an ihnen den Bedeutungswandel des Wortes „gotisch“ aufzuweisen [152]). Da der Aufsatz an wenig zugänglicher Stelle abgedruckt ist, sei in knappster Zusammenfassung noch einmal das Resultat seiner Arbeit vorgetragen: Der Vasarische Gebrauch des Wortes gotico- „barbarisch“, „roh“, wandert von Fénélons „lettres sur l'eloquence“ in Diderots „Encyklopädie“ und da Diderot ein Geschmacksrichter von europäischer Geltung ist, nehmen auch die deutschen Lexica seinen Sprachgebrauch auf. Zuerst in Eggers „Deutschem Kriegslexikon“ (1757) in diesem Sinn verwertet, meint dessen Verfasser: „Gotisch wird in der Baukunst genannt alles, was ohne Geschmack, ohne Regeln, ohne rechte Anordnung der Profile und äußerer Proportionen aufgeführt ist.“ Soweit mit Lüdtke. — Auf diese Ansicht über die Gotik spielt der junge Goethe in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ [153]) (1771) an, wenn er schreibt, daß er „unter der Rubrik 'gotisch' gleich dem Artikel eines Wörterbuchs“ alle synonymischen Mißverständnisse häufte und darunter verstand,„was nicht in mein System paßte von den gedrechselten bunten Puppen und Bildwerken an, womit unsere Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst“. Die Gleichsetzung des historischen Phänomens „Gotik“ mit dem des „Barock“, beide als Ausdruck von „Überladenem und Abgeschmacktem“ findet dann seine letzte und schärfste Ausprägung, schon überholt von moderneren An-

---

[150]) J. L. Frisch, „Teutsch lateinisches Wörterbuch“ 1741, I. S. 361.

[151]) Jablonski, „Lexikon der Künste und Wissenschaften“ 1746. Chomel „Ökonomisches Lexikon“ 1751.

[152]) Eine ähnliche Arbeit wie die Lüdtkes für Frankreich von J. Corblet in der Revue de l'art chrétien, Paris 1859, L'architecture de moyen âge, jugé par les écrivains des deux derniers siècles.

[153]) J. W. von Goethe, „Von deutscher Baukunst“ G. G. W. Bd. 37, I. Abt. Soph.-Ausg.

schauungen in Sulzers „Theorie der schönen Künste" (Leipzig 1771—74). „Man bedient sich dieses Beiwortes in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten, wie wohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird. Fürnehmlich scheinet es eine Unschicklichkeit, den Mangel der Schönheit und guten Verhältnisse in sichtbaren Formen anzuzeigen und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschickte Art nachgeahmt haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichtum gelanget, ehe es Zeit gehabt hat, an die Kultur des Geschmacks zu denken. Also ist der gotische Geschmack den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit den Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmack eine hinlängliche Bildung bekommen hat. — — — Darum nennt man nicht nur die von den Goten aufgeführten, plumpen, sondern auch die abenteuerlichen und mit tausend unnützen Zieraten überladenen Gebäude, wozu vermutlich die in Europa sich niedergelassenen Sarazenen die ersten Muster gegeben haben, gotisch" [154]). Merkwürdig bleibt, warum das in seinem Freundeskreise Bodmer und Breitinger doch so lebhafte Interesse an den literarischen Denkmalen deutscher Vorzeit (Bodmers Nibelungenübersetzung, 1758) überhaupt nicht auf Sulzer abzufärben vermochte. Kein Wunder, daß Herder und Goethe sich wenig erbaut zeigten [155]). Es ist ein seltsames Schauspiel, zu verfolgen, wie die Sulzersche extrem „klassizistische" Theorie zwar in den nächsten Jahrzehnten noch weiter zitiert wird, aber allerhand Zusätze erhält, in denen man die Korrekturen einer erweiterten Auffassung erblicken darf. Breite Zitate aus seiner Theorie finden sich in der „Deutschen Encyklopädie von einer Gesellschaft Gelehrten" [156]) (1788). Darin erscheint mitten im Sulzerschen Text ein merkwürdiger Passus, in dem — ein bisher völlig unbekannter Gedanke — nach der Entwicklung der Gotik gefragt wird: „Entstund sie vielleicht aus jenen seltsamen Malereyen, worauf Vitruv so sehr schimpft, die noch zum Teil in Rom vorhanden sind, darin man Säulen von 20 bis 30 Fuß Durchmesser mit den wunderbarsten Verzierungen bemerkt." Doch schnell wird dieser historische Gedanke unterbunden „oder nahm sie ihren Ursprung aus der Nachahmung der Wälder, welche die ersten Tempel aller auf dem Lande lebenden Nationen gewesen sind?" Der Enzyklopädist hat hier in den Sulzerschen Text eine Stelle aus Milizias „bürgerlichen Baukunst" [157]) herübergenommen, um so die neuesten Forschungsergebnisse vorzulegen. 1792—94 erscheint (dazwischen schon zweimal aufgelegt) eine zweite vermehrte Auflage des Sulzerschen Werkes durch Blankenburg, der in einer Anmerkung an Sulzer die Kardinalfrage stellt: „Bleibt denn Schönheit noch Schönheit, wenn sie an unrechter Stelle steht? oder vielmehr gibt es überall noch Schönheit, welche unabhängig von Ort und Stelle wäre?" Und

---

[154]) Sulzer a. a. O. Ausgabe 1772, I. Teil S. 489.

[155]) In „Frankfurter gelehrte Anzeigen" 1772, G. G. W., Soph.-Ausg., I. Abt. Bd. 37 S. 193 ff.

[156]) „Deutsche Encyklopädie oder allgemeines Realwörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten", Frankfurt a. M. 1788, 13 Bände, S. 11 ff.

[157]) Milizia a. a. O., Übersetzung von J. J. Volkmann, 1784, Bd. II, S. 320.

dann mit einer offenen Spitze gegen Sulzer: „Auch die größte, vermeintliche Schönheit wird wahrhaft gotisch, sobald sie einen unschicklichen Platz einnimmt [158]). Man spürt im Hintergrund die Verneinung einer solchen vernunftgemäßen Schönheit, an deren Stelle hier die klimatisch und rassemäßig bedingte Kunst der Nationen und Landschaften tritt. In der Sackgasse einer „verbesserten" Auflage läuft sich die für das 18. Jahrhundert eminent bedeutsame rationalistisch-antikische Kunstauffassung tot — soweit es die „Theorie" betrifft. Da die Stellung eines Sulzer und seiner Anhänger zur Gotik — wenn man eine Negation aus Fühllosigkeit überhaupt eine Stellung nennen darf — eine rein negative war, so sind Beziehungen zwischen Denkmälern der Neugotik und diesen Einsichten natürlich nicht aufzuweisen. Er bedeutet gewissermaßen die „Nachtseite" unseres Problems.

Neben die Lexikographie, die den Barometerstand in der Schätzung des Wortes „gotisch" anzeigt, tritt als weitere Quelle die Gartenliteratur. Als ihr wichtigstes, oftmals zitiertes Werk ist Hirschfelds Theorie der Gartenkunst [159]) zu bezeichnen. Dort gibt er selbst die Wegstationen an, auf denen der neue Landschaftsgeschmack von der deutschen Kunsttheorie aufgenommen wird. Zuerst vertritt Sulzer mit sehr allgemeinen Ausdrücken die freie Gartenlandschaft in seiner Allgemeinen Theorie der bildenden Künste (1771), der nämliche Sulzer, der so hart über die Gotik urteilt, dann folgt unmittelbar Hirschfelds kleines Werkchen Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst (Leipzig 1773), aus dem er dann einen Teil der Beschreibungen modern angelegter Landschaftsgärten in sein Hauptwerk übernimmt. Die beigegebenen Kupfer aber zeigen in der Hauptsache klassizistische Gebäudevorlagen und nur an einer Stelle wendet er sich grundsätzlich gotischer Architektur zu [160]). Gegen den übertriebenen Gebrauch von

---

[158]) Sulzer a. a. O. 2. Aufl. 1792, 2. Teil S. 435.

[159]) C. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, 2 Bände 1775, erscheint dann auf 5 Bände erweitert Leipzig 1779 bis 85. Der Vermehrung liegen hauptsächlich die ausführlichen Beschreibungen von Gärten im Stil der neuen Gartenkunst zugrunde. Die Kupfer von Brandt, Zingg, Weinlig und Schuricht. Eine leichte lokale Färbung des Werkes — der Verfasser war Philosophieprofessor in Kiel — macht sich in der Beschreibung der Gärten bemerkbar, die zu einem großen Teil seiner engeren Heimat, der Holsteinischen Seenkette, entnommen sind. Bd. II, S. 157 ff. „Beschreibung der Gärten um Darmstadt" stammt von J. H. Merck, dem Freund Goethes und enthält u. a. die Schilderung einer ruinenhaften gotischen Kapelle in dem Park des Herrn von Moser. Obwohl Hirschfeld kein Freund der Gotik ist, so haben sich doch einige „Gotizismen" eingeschlichen, so Bd. III S. 113 „Romantisches Gebäude von Halfpenny" oder S. 127 „Gotische Ruinen von Herrn Schuricht's Zeichnung". Die Einteilung in Kapitel „Von den Gegenständen der schönen ländlichen Natur überhaupt" Bd. I S. 161 ff., erfolgt unter Titeln wie „Von der Neuheit und dem Unerwarteten", „Vom Kontrast" usw. und weist damit auf das Einteilungssystem von Homes „elements of criticism", der Eigenschaften am Objekt in das subjektive Empfinden als Ausgangspunkt zurückführt.

[160]) „Hier scheint der Ort zu seyn, um eines besonderes Geschmackes an klostermäßig gebaueten Landhäusern zu erwähnen, der jetzt in England aufkömmt. Der Landsitz des berühmten Horace Walpole, Strawberry-Hill, nahe bey Twikkenham, ist ein Muster dieser Art. — — — Aus der Bauart, den Meublen, den gemalten Fenstern und allen Verzierungen soll man schließen, es wäre ein Werk aus dem dreyzehnten Jahrhundert. — — — Die Tische, die Stühle, das ganze Hausgeräth, die alten bemalten Glasscheiben scheinen wirklich aus den vorigen Jahrhunderten zu sein; alles ist mit einer sehr klugen Wahl und mit einer genauen Beobachtung des Kostüms ausgeführt, ohne bey unserem veränderten Geschmack anstößig zu seyn. — — — Allein, es ist nicht eben zu wünschen, daß Landhäuser in Kloster-

Schmuckbauten und Gärten wird mit durchaus kritischen Worten zu Felde gezogen [161]). Dagegen kann das Werk als ein Symptom des erstarkten Nationalbewußtseins gewertet werden, denn deutlich spricht überall das Gefühl von der Notwendigkeit einer Loslösung aus der französischen Geschmackstyrannis. „Noch mehr wirkte die Gallomanie, eine sonderbare Krankheit bey unserer Nation, die einen großen Theil derselben von den Fürsten an bis zu den Krämern beherrschte, und gegen welche weder der Spott der Patrioten, noch die Denkmäler, die unser eigene Kraft und Würde beweisen, mächtig genug schienen." Aber auch der „Englische Garten" soll nicht blindlings nachgeahmt werden, sondern — — —" im ganzen scheint doch die angenehme Erwartung durch, daß jetzt der Geist der Nation sich auch hier einer eigenen Überlegung und Thätigkeit überlassen will, und daß wir jetzt Gärten gewinnen werden, die mit dem Gepräge des deutschen Genies bezeichnet sind" [162]). An diese Polemik Hirschfelds gegen blinde Nachahmung schließt sich aufs treffendste Justus Mösers entzückende polemische Schilderung der englischen Gartenkrankheit an [163]), die Kritik eines Mannes, der von ganz anderer Seite sein Teil zur Kenntnis deutscher Vergangenheit beigebracht hatte und dessen Fortwirken bis in die Tage des Reichsfreiherrn von Stein zu beachten ist.

Wollen wir aber einen Blick in jene Literatur tun, die sich mit Haut und Haaren dem neuen Ideal verschreibt, so betrachten wir als Repräsentanten des Leipziger Philosophieprofessors Johann Gottfried Grohmann „Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten" [164]). Seine Kupfer bezieht der Verfasser aus England und wir finden hier neben der Gartenlandschaft vor allem den Gedanken des Stilsynkretismus in einer — wenn man das Wort verwenden will — vollendeten Weise durchgedacht. Vom Blumenbeet über den Gartenzaun bis zur Kapelle kann alles

---

gestalt durch die Mode allgemein werden. Sie geben indessen zur Wiederanwendung der gothischen Architektur eine seltene Veranlassung". Hirschfeld, a. a. O. V. S. 183. Folgt in einer Fußnote Literaturangabe der Werke von Langley, Halfpenny und Decker. Dazu die einzige exakte Musterabbildhng einer gotischen Kapelle nach Carter, builders magazin, London 1774.

[161]) „Man vergißt bei der Vermengung so ausländischer Bauarten, die Unschicklichkeit und den Widerspruch der Bewegungen, die dadurch in der Seele erregt werden. Man vergißt, daß Gebäude nicht bloß Gegenstände, sondern Gegenstände von einer Bedeutung und einem Charakter sein sollen, der mit dem Charakter des Landes und des Ortes besonders harmoniert". Hirschfeld, Ausg. 1775 Bd. 1, S. 142.

[162]) Hirschfeld a. a. O. 2. Ausg. I. Bd. 1779, S. 72/73.

[163]) Justus Möser, Patriotische Phantasien, in Gesammelte Schriften, Berlin 1842. Bd. 2, S. 330 ff., „Das englische Gärtchen" (1773). Eine Hausfrau schildert in einem Brief an Großmama, wie der Gemahl der Schreiberin nach dem Muster des englischen Gartens des Grafen Bentink in Scheveningen seinen Kohlgarten in einen Landschaftsgarten verwandelt. „Gleich dabei soll jetzt auch eine chinesische Brücke, wozu mein Mann das neueste Modell aus England erhalten. — — — Jenseits der Brücken, gerade da, wo Großmama ihre Bleichhütte war, kömmt ein allerliebster kleiner gotischer Dom zu stehen, weil mein Mann Gotherich Dom heißt. Wie ich vermute, hat er diese Idee aus dem Garten zu Stowe genommen, worin der Lord Tempel so viele Tempel angelegt hat. Der Dom wird zwar nicht viel größer werden als das Schilderhäuschen, worin der Onkel Tomy mit dem Korporal Trim (aus Tristram Shandy) die Belagerung in seinem Garten kommandierte. Kurz, ihr gutes Gärtchen, liebe Großmama, gleicht jetzt einer bezauberten Insel, worauf man alles findet, was man nicht darauf suchet und von dem, was man darauf suchet, nichts findet".

[164]) Johann Gottfried Grohmann, Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, um Gärten und ländliche Gegenden sowohl mit geringem als auch großen Geldaufwand nach den originellsten englischen, gotischen, sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln. Leipzig, 2. Aufl. 1797.

nach Belieben sein gotisches oder ägyptisches Gesicht haben und vielleicht mag es den Gartenfreunden noch reizvoller erschienen sein, wenn ihnen ein Gartenhäuschen vorgeführt wird, das unverkennbar die geachtete Antike mit der modernen Gotik verbinden möchte (Heft 8, T. 3). Auch begegnen wir einem „Gebäude in veredeltem gotischen Geschmacke" (Heft 10, T. 6), dessen Veredelung offenbar in der Rundtempelform und in der Schmückung mit ägyptischen Lotoskelchkapitälen besteht. Eine vernunftgemäße Angleichung der verschiedenen Stile zur Er-

Abb. 8. Gotische Tapete aus dem „Magazin des guten Geschmacks" 1795.

zielung einer nicht vernunftmäßigen Stimmung ist die parodox klingende Tendenz dieser und ähnlicher zeittypischer Werke. Mit der Verwendung des Wortes „gotischer Geschmack" ist denn auch ausgedrückt, daß es sich um einen gewissen Vollendungsgrad von Bildung handele, der eben jedem Mann von „Geschmack" wieder zugänglich und verwendbar sein muß, während sich eine drollige „Zimmerverzierung im ägyptischen Stil" (Heft 9, T. 1) eines so ehrenden Beiwortes nicht erfreuen darf [165]). „Geschmack" hingegen hat eine gotische Zimmerverzierung (Abb. 8) (H. 12, T. 8), geschmückt mit einer Tapete aus Baumgeflechtverschlingungen. Diese aber wieder typischerweise nicht in freiwuchernder, sondern in symmetrischer Feldereinteilung mit einem renaissancehaften Grundgefühl dekoriert. Sonst begegnen wir auch hier, nach englisch-französischem Vorbild der Natur — Baumgeflechtgotik (Text zu T. 6, Heft 1: „Der Spitzbogen wird aus natürlicher Biegung der

[165]) „Wir sagen wohl bedächtig nicht im ägyptischen Geschmack, denn die Ägypter hatten, wie von ihnen übrig gebliebene Werke der bildenden Kunst beweisen, keinen Kunstgeschmack. Man werfe daher diesem Blatt nicht Geschmacklosigkeit vor: es würde aufhören, in ägyptischem Style zu sein, wenn man ihm diese Eigenschaft, das Krause und Bunte in jeglicher Beziehung nähme". Die Blätter entstammen dem Magazin des guten Geschmacks. Leipzig 1795, Bd. I, Nr. 4, T. 3, wo das ägyptische Zimmer für eine Freimaurerloge empfohlen wird.

Äste gewonnen") an Gartenbänken, Bienenstöcken und Abtritthäuschen. Eine Tafel „Die verschönerte Natur" (H. 4, T. 1) stellt das Einzelne in seinen landschaftlichen Rahmen. Endlich fehlt auch nicht die Ruinenromantik mit einer zerstörten Brücke (H. 6, T. 1), wozu der erläuternde Text symptomatisch ist: „Seitdem man auf die Reize und Mannigfaltigkeiten der Natur in der Absicht aufmerksam war, sie durch die Kunst nachzuahmen, hat man auch bemerkt, wie große Vorzüge solche Gegenstände, welchen die Zeit die Spuren der Vernichtung aufdrückte, vor denen haben, die diese Spuren nicht an sich tragen. Man führt daher oft absichtlich solche Gebäude auf, welche durch den Zahn der Zeit und der Witterung gelitten zu haben scheinen. Und aus dieser Absicht liefern wir auch hier eine Brücke von 2 Bogen, deren eine durch die Gewalt der Zeit, des Wassers oder des Eises einstürzte. Um eben die Verbindung nicht zu stören, wurde statt des eingestürzten Bogens eine englische Brücke darübergelegt, welche durch einen neuen Anstrich gegen den Schein von Alter, den der steinerne Teil hat, zweckmäßig kontrastiert wird. In der Mitte der Brücke steht die Statue eines Heiligen, aus einem beliebigen Zeitalter. — Das Wasser, welches hinter diesem neuen Theile von einem Felsen herabstürzt, windet sich mühsam und schäumend durch Felsenstücke, um in mehr als einer Rücksicht den Schein vom Einsturz der Brücke zu rechtfertigen." — Nachahmung der Natur durch Kunst, Vorzüge der Vernichtung, zweckmäßiger Kontrast, die Worte sprechen durch sich selbst. Das Bild des willkürlich Naturhaften soll vorgespiegelt werden, so aber, daß weder die Logik natürlichen Geschehens in der Verkettung von Ursache und Wirkung aufgehoben wird, noch der Schauer sein „Angenehmes", der Kontrast sein „Nützliches" verliere. Man denkt an Raphael Mengs Ausspruch: „Der beste Geschmack, welcher aus dem Studieren der Natur entstehen kann, ist der mittlere, denn dieser gefällt allen Menschen" [166]). Diese mittlere Linie wird gerade an einem der scheinbar extravagantesten Züge, der Ruinenromantik sichtbar, wo in der Gegenüberstellung von schaurigem Frösteln und dem Gefühl angenehmer Geborgenheit die Empfindungen bis zu einem Grade ineinander verschliffen werden, daß man im psychologischen Sinn von einem Ausgleich der Affekte sprechen kann. Mit einer besonderen Note, der Vergleichung von Antike und Gotik, fragen Hirschfeld in der „Gartenkunst" (III. S. 114) und Krünitz in seiner Enzyklopädie [167]) nach dem Zitat Homes [168]): „Soll man gotische oder griechische Ruinen (in Gärten) anbringen? Ich glaube die ersteren, weil sie den Triumph der Zeit über die Stärke anzeigen, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer (!) Gedanke. Griechische Ruinen bilden uns vielmehr den Triumph der Barbarei über den Geschmack ab, ein trauriger und niederschlagender Gedanke." Auch den kurhessischen Rat Casparson bewegt diese Frage und er schreibt 1799 eine Abhandlung: „Soll man Ruinen nach der gotischen oder griechischen Baukunst anlegen?" [169]). Sein Landes-

[166]) Zit. Ulrich Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs. Basel 1918, S. 96.

[167]) Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyklopädie. Berlin 1773, B. IV S. 133 ff.

[168]) Home, Grundsätze der Kritik (Übersetzung). Leipzig 1790/91. 3. Aufl., Kap. 24.

[169]) Manuskript Kassel Landesbibliothek. Zit. nach Inventar Kassel-Land, S. 306.

herr aber zog die praktischen Konsequenzen dieser Schrift und übersiedelte während des bekannten Freimaurerkonvents in Wilhelmsthal in eine bequem ausgestattete Ruine, die auf einer Insel seines Parkes lag [170]). Stieß sich hier die Phantasie immer noch an den Fesseln des Raumes, so mochte man getrost zum „Gotischen Roman" greifen, von denen der Landgraf von Hessen einen ganzen Bücherschrank besaß, um mit Hilfe der Radcliffe oder des Herrn Christian Spieß alle Schauder vergessener Turmverließe und dort schmachtender Gefangenen zu genießen. Schließlich konnte auch das Drama nicht zurückstehen und von Gerstenbergs „Ugolino" bis Babos „Otto von Wittelsbach" und Schillers „Räubern" hallte die Bühne von Kettengeklirr [171]). Wenn uns hier der Ungeschmack in mittelalterlicher Drapierung aufs Schlimmste entgegenstarrt, das Kostüm vermochte doch auch den zartesten, liebenswertesten Geist einer beruhigten Naturnähe und Frömmigkeit zu umhüllen, wie er uns aus der still anmutigen Dorfkirche von Paretz (1797) und am herlichsten aus Goethes „Wahlverwandtschaften" anspricht.

Der Inhalt einer Zeit hat unendliche Spannweite der Möglichkeiten, der Ausdruck bindet sich schon an die Gesetze des Stils, die Mode, das Kostüm ist eindeutig festgelegt. Das gotische Kostüm beginnt jetzt hoffähig zu werden — der Herzog von Sachsen-Meinigen läßt sich durch Jagemann im Barett und altdeutschem Rock malen [172]) — der Geist hat noch manches nachzuholen, um aus der Verkleidung ein Kleid zu gewinnen, das nicht nur zum Mummenschanz getragen wird. Die Generation der „Romantischen Schule" erfüllt diese Aufgabe.

Grohmann, Leipziger Philosophieprofessor, leitet die sensualistische Gartengotik noch bis in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts mit seinen Vorlageblättern über, zeigt sich aber andererseits in der späteren Publikation „Bruchstücke der gotischen Baukunst" (1799) vom neuen Geist der Dankmälerforschung schon beeinflußt. Dies künstlerisch und wissenschaftlich wahrlich armselige Werk gehört doch neben der prachtvollen Marienburg-Publikation Gilly-Frick's zu den ersten, die heimische Bauten der Gotik vorführen. Neben Details nach Langley (!) und mancherlei aus englischen Büchern entnommenen Einzelheiten, findet sich auch ein unglaublicher Stich, der den Naumburger Dom darstellen soll und dessen Zeichner und Stecher, Herr Frosch, noch den Mut hat, sich zu nennen. Eine Fülle der komischsten Bemerkungen begleiten die Stiche, die es ebenfalls nicht an Absurditäten fehlen lassen. Im übrigen will der Verfasser kein Werk wie das Langleysche schaffen, „da er so aufrichtig ist, zu bekennen, daß ihm die Gesetze, welche die gotischen Baukünstler bei der Ausführung ihrer bewunderungswürdigen Werke befolgten, nicht bekannt genug sind — ein Zustand, in welchem sich unsere Baumeister mit ihm zugleich befinden — und er es für ein eitles Unternehmen hält, gewisse Säulenordnungen im gotischen Stil, wie Langley es tat,

[170]) Inventar Kassel-Land S. 343.

[171]) Es sei darauf hingewiesen, daß gerade das Ritterschauspiel in Deutschland dem „gothic taste" in England sehr nahe gestanden sein muß. Darauf deutet außer der evidenten Ähnlichkeit in der Art der Menschen- und Milieuschilderung die Tatsache, daß Walter Scott sich 1796 an die Übertragung von Babos „Otto von Wittelsbach" und 1797 an die von Meiers „Wolffred von Dromberg" wagte.

[172]) Abb. in Erinnerungen der Luise Seidler. Berlin 1922, S. 64.

oder zu tun glaubte, zu erfinden". Wenn Grohmann auch noch unbekümmert aus der immerhin in ihrer Weise gründlichen Arbeit Langleys entlehnt, so spricht aus den letzten Zeilen doch schon der Stolz eines sich als fortgeschritten empfindenden, historisch-erfahreneren Autors.

An dieser Stelle ist es nötig auch kurz darauf zu verweisen, daß im Umkreis der sächischen Kunstfreunde, zu denen eben Grohmann zählt, die Verbindung zwischen Kunstgewerbe und der englisch-sentimentalischen Neugotik geschaffen wird. Den zweiten Band des Magazins für Freunde des guten Geschmacks (Leipzig 1796) ziert ein Titelkupfer von Schuricht, das im Medaillon, von Genien getragen, den sächsischen Hofmarschall von Racknitz zeigt. Seine „Darstellung und Geschichte des Geschmacks in Beziehung auf die innere Ausführung der Zimmer und der Architektur" (Leipzig 1796) hat schon bald nach ihrem Erscheinen einen merkbaren Einfluß auf Dekorationen und Verzierungskünste gehabt, und durch sie wird er deutsche Nachahmungssucht von der schimpflichen Abhängigkeit von dem Auslande befreien und uns auch hierin selber erfinden und denken lehren, meint der Begleittext. Tatsächlich wird hier ein wichtiges Verbreitungszentrum für den feingliedrigen Dekorations- und Möbelgeschmack zu suchen sein, der nicht zuletzt aus dem Reservoir Chippendalescher Entwürfe gespeist ist. Das im einzelnen zu untersuchen kommt uns nicht zu. Aber wenn Meusel in seinen Miscelaneen [173]) darauf aufmerksam macht, daß wir jetzt auch Zimmerverzierungen in gotischem Geschmack bereits aufzuweisen hätten, so wird diese Tatsache zum Teil auf die Einflußsphäre von Racknitz zurückgeführt werden müssen. Die meisten Vorlagen wandern von dort in das „Magazin des guten Geschmackes", woraus dann Grohmann einige seiner Anleihen zieht. Ein ungemein fein entwickelter Sinn für das Verhältnis von Grundfläche und Ornament und die wenn auch kraftlose so doch äußerst elegante Profillinie des Möbelstils kommt auch den im Verhältnis zu modernen oder antiken Entwürfen dort ziemlich seltenen gotischen Entwürfen zu gute. Von einer historischen Erfassung kann jedoch gar keine Rede sein, das verhindert schon die überall spürbare Vernunftästhetik. Deswegen kann auch getrost unter den Grabdenkmalen ein Entwurf erscheinen, von dem es heißt „Nr. 1 ist eine vielleicht nicht unglückliche Zusammenstellung aus griechischem und gotischem, Stil" [174]). Dargestellt ein antiker Sockel mit einer Urne darauf, die mit Kielbogen. Kreuzblume und Zinnen verziert ist. Dazu paßt es denn ausgezeichnet, daß im Magazin von 1797 Bruchstücke aus Reptons „Skizzen für landschaftliche Gartenkunst" abgedruckt werden [175]), an denen die Gotikdefinition nach dem „horicontale and perpendicular style" vorgenommen wird. „Perpendicular" heißen alle sarazenischen, sächsischen, normännischen, gotischen und elisabethanischen Baulichkeiten, „horicontale" alle Gebäude „seit Einführung der regelmäßigen Architektur". Im chinesischen Stil jedoch existiert eine dritte Art, wo weder das eine noch das andere maßgebend ist. „Die beiden verschiedenen Arten der Baukunst könnte man vielleicht dadurch unterscheiden, daß man die eine schlechtweg die gotische oder die alte und die andere die griechische oder

[173]) Meusel, Neue Miscellaneen 1798, 8. Stück, S. 1061.
[174]) 1795 Nr. 4, T. 2.
[175]) Bd. III. 1797. H. 1.

die neuere nennt; aber es ist nicht der Stil oder das Alter, was den Charakter notwendig bestimmt, sondern das Übergewicht der horizontalen oder perpendikularen Linie."

Jedenfalls kann das „Magazin des guten Geschmacks" als ein Musterbuch für den Stil neogotischen Kunstgewerbes um 1800 angesehen werden, deren ausgeführte Stücke wenig beachtet und meist schwer sichtbar aufgestellt sind (z. B. Dessau, fürstliches Schloß, III. Etage, Wörlitz Gotisches Haus). Einzelheiten, wie etwa der obeliskengeschmückte Türsturz im Entwurf zu einer gotischen Wandverkleidung (bei Grohmann ebenfalls abgebildet (T. 3, Heft 8) findet man in ganz ähnlicher Form an den Türen der vier an den Wörlitzer Rittersaal anschließenden Kabinette. Es unterliegt auch wohl ohne dies Beispiel gar keinem Zweifel, daß die weit verbreitete und oft erwähnte Zeitschrift ihr Teil zur Rezeption neogotischer Phantasieformen beigetragen hat. Wie sehr sie sich aber mit der englischen Geisteswelt und damit dieser Frühstufe der neogotischen Rezeption verbunden zeigt, darauf weist, daß der ganze dritte Band des Magazins der empfindsamen Gartenarchitektur gewidmet ist, worunter sich denn auch die meisten Entwürfe in gotischer Bauart finden.

Während also in Deutschland die englische sentimentalische Gartengotik noch in den 90er Jahren ihren literarischen und praktischen Niederschlag findet, bereitet sich zu gleicher Zeit in beiden Ländern schon eine Weiterbildung derselben vor. Als Deutschland Gillys Publikationen empfängt, hat England ebenfalls schon Werke über die Gotik mit historischer Grundlage aufzuweisen.

Die Ablösung der sentimentalischen Neugotik durch eine romantisch-historische ist eigentlich in Deutschland praktisch kaum verwirklicht worden. Sie liegt größtenteils in den Skizzen Schinkels und in der zeitgenössischen Malerei als geträumte Architektur vor. Statt dessen findet die Neugotik ihren nächsten Bauausdruck erst wieder in der historischen Restaurationsgotik. In England wie in Frankreich tritt die Romantik später ein, findet dafür aber in England auch eine bauliche Gestaltung. Die Übergangsfiguren Wyatts, Nashs und Brittons und die ungemein fesselnde Gestalt des Apologeten christlicher Architektur, Augustus Pugin (1812—1852), des Beraters Barry's beim Bau des Parlamentes, seien hier nur erwähnt. Sie liegen schon außerhalb der uns gestellten Betrachtung.

Die englische Richtung hat im ganzen gesehen, weniger der Kunsttheorie Beiträge geliefert, als bestimmend auf die Architekturpraxis eingewirkt. In ihrem Einfluß liegen jugendliche Kräfte beschlossen.

— Wir erinnern uns, daß sich der Aufbau IV unserer Arbeit durch die Gesichtspunkte ergab, die die Meyer-Docensche Auseinandersetzung über die Entstehung der „neudeutsch religiös patriotischen Kunst" lieferte. Meyer machte die italienischen Primitivenentdeckung verantwortlich, Docen verwies demgegenüber auf die literarisch durch Herder eingeleitete und gestützte nationale Bewegung. Nun mag es schon aufgefallen sein, daß die Namen der eigentlichen Träger der deutschen Geistesgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bisher so gut wie gar nicht genannt wurden. Dies ist kein Zufall, denn ihre Einstellung zur Gotik ist weder aus der englisch-sensualistischen Richtung, noch aus der französisch-rationalistischen zu erklären. Abgesehen davon, daß sie Gestalten von schöpferischer Eigenbestimmung sind, verknüpfen sich

ihre Erscheinungen nicht nur mit dem bisher ausschließlich behandelten Architekturproblem. Auch zählt ihre Wirkung auf die bildende Kunst nachhaltig erst für die junge Generation der „Romantischen Schule" und ihres Umkreises. Deshalb konnte Kuhn auch seine knappe, aber inhaltsreiche Arbeit über dies Thema gerade an die Gestalt des jungen Cornelius anknüpfen (s. Anm. 4). Seine Zusammenstellung des nationalen Erwachens in diesem Zeitpunkt macht zwar eine neuerliche Arbeit unnötig, zumal, da ja Docen hier auch schon vorgearbeit hat, erfordert aber Ergänzungen und ein stärkeres Einbeziehen dieses Problems in die speziell kunsthistorischen Fragestellungen.

Der Streit Meyer-Docen muß nämlich doch wohl dahin aufgelöst werden, daß sowohl die italienische Primitiventdeckung (oder wenigstens ihre Rezeption durch die Künstlerschaft) als auch die auf mittelalterliche Kunstschöpfungen eingestellte Nationalbewegung auf einem und demselben Grundgefühl basieren. Dabei hat die italienische Quattrocentomalerei (unter Einbeziehung Raffaels) nachhaltiger die Formauffassung der Malerei bestimmt, die Nationalbewegung mehr die geistigen Inhalte umgeformt. Verbindung zwischen den beiden Regionen liefert dann in der Romantik der Katholizismus. Dieser gemeinsame Grundgeist im 18. Jahrhundert aber ist in der „irrationalistischen Kunstauffassung" [176]) zu suchen. An Stelle der aus Vernunft erzeugten Form, die nur durch Vernunft erkannt wird, tritt das Kunstwerk als Naturorganismus, dessen Geheimnis nicht durch Verstandeskritik, sondern durch Hingabe an den Gegenstand, durch „Kunstfrömmigkeit" erfaßt wird. In der Kunsttheorie tritt die Verschiebung des Schwerpunktes von der Psychologie des Kunstgenusses nach der Psychologie des schöpferischen, genialischen Menschen hin ein und der Wert seiner Schöpfungen kann nur mit dem Satze ermittelt werden: „Diese karacteristische Kunst ist nun die einzig wahre" [177]). Wenn der Vernunft alle Kunstzonen aller Nationen gleichermaßen untertan sind, so erscheint als der Ausdruck der „originalen" Kunst die Nation und das Volk. Steigerung der subjektiven Gefühlsmächte, Organismusgedanke, Künstlerkult und Nationalgefühl bilden die Merkmale einer solchen irrationalistischen Kunstauffassung, die sich in diesem besonderen historischen Fall um die Mitte des 18. Jahrhunderts aussprechen und nach einer zeitweiligen Verdunkelung durch die universale Weltanschauung Goethes in der Geistesweit der „Romantischen Schule" ihre höchste Entfaltung erleben. Man vermöchte nach diesen Gesichtspunkten geradezu eine Analyse der Wackenroderschen „Herzensergießungen" vornehmen.

Auch das Ringen der romantischen Geister um eine historisch getreue und vor allem aber bildende Einsicht in das Wesen mittelalterlicher Kultur und Religiosität (für unsern Fall in das Wesen mittelalterlicher bildender Kunst) kann nur (soweit nicht der rationalistisch-sentimentalische englische Einfluß in Frage kommt, und das tut er in weitgehendstem Maße) aus diesen Voraussetzungen verstanden werden. Die italienische Primitivenentdeckungen und die Äußerungen einer national-charakterischen Kunsteinstellung treten ungefähr gleichzeitig auf, werden beide für die bildende

[176]) Hierzu besonders A. Korff, Geist der Goethezeit. Leipzig 1923, Bd. I, Kap. 3.
[177]) Goethe, Von deutscher Baukunst, a. a. O.

Kunst jedoch erst ein Menschenalter später von Wirksamkeit, weisen aber andererseits nicht zu übersehenden Unterschied auf. Herder hat seine Kunstauffasssung mit dem vollen Bewußtsein eines Neuerers vertreten und der Ton prophetischen Berufungsglaubens fehlt nicht bei seinem Landsmann, dem „nordischen Magus". Die italienische Primitivenentdeckung [178]), (der später dann die Entdeckung der deutschen und niederländischen Primitiven folgt) wurde von ihren Erforschern vollzogen ohne ein Gefühl von der Tragweite ihres Tuns zu haben. Bei diesen Entdeckern ist es zum großen Teil nur die Finderfreude des italienfrohen Archäologen, der seinen Schatz allerdings vor einer geistig (nicht künstlerisch) darauf vorbereiteten jungen Generation ausbreitete.

Wenn also für die Formensprache der sich primitivisch gebenden Nazarener auch die Entdeckung des Quattrocento von größter Bedeutung ist, zu unserem speziellen Problem führt näher das Wachsen der nationaldeutschen Bewegung. Doch auch hier können die Tatsachen nicht einfach in das enge Bett einer Fragestellung gezwängt werden. Dazu ist der Gegenstand zu komplex. Denn auf die Frage: Was hat die deutsche Nationalbewegung für die bildende Kunst und speziell für die Entdeckung des Mittelalters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geleistet, kann — wenn man von den sichtbaren Denkmälern ausgeht — eine fast negative Antwort gegeben werden. Die erste Tat ist vielmehr auch hier eine mehr literarische: Das Dogma von dem „absolut Schönen" und seiner einzigen Offenbarung in der antiken Welt wurde gebrochen. Es geschieht dies durch eine neue Einsicht in das Wesen des schöpferischen Aktes und mit Sinnfälligkeit taucht jetzt der Vergleich zwischen Künstler und Naturgebilde (nicht Vernunftwesen) auf. „Man kann von einem Originale sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe; es schießt selbst aus der lebenden Wurzel des Genies aus; es wachset selbt, es wird nicht durch die Kunst getrieben." [179]) (Kunst ist hier gleich erlernbarem Können.) Man lese was demgegenüber Milizia über die „Erziehung eines Architekten" zu sagen weiß. Durch Young und Hamann mit der Lehre vom „genialen Individuum" bekannt gemacht, weitet sich bei Herder auf der Basis einer drangvoll reichen Persönlichkeit diese Einsicht in die vom Wesen der Volksindividualität aus. „Volk" bis in die Zeit des jungen Herder identisch mit „Pöbel" [180]), wird jetzt der Träger der schöpferischen Mächte von Sprache, Volkssitte und Kunst, die aus dem Boden der Landschaft emportreiben. Mit dieser Werterhöhung des Wortes „Volk" geht zusammen das Auftauchen der Bezeichnung der „Deutschheit", als eines nationalen Wertes. So konnte Wieland in seinem Aufsatze über „Deutschen Patriotismus" erzählen: „In meiner Kindheit wurde mir zwar von allerley Pflichten vorgesagt, aber von der Pflicht ein deutscher Patriot zu seyn, war damahls so wenig die Rede,

[178]) C. von Klenze, The interpretation of Italy during the last two centurys, in The decennial publications. 2. Serie, Bd. 17, Chicago 1907. Ders., The growth of interest in the early Italian masters in Modern philology, Bd. IV, 1906. — Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom, 1907. — O. Harnack. Deutsches Küntslerleben in Rom, Weimar, 1896.

[179]) Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke (1760), in Kleine Texte für theol. und philolog. Vorles. 1910, S. 10.

[180]) Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit, Ztschr. f. deutsch. Wortkunde Bd. IV.

daß ich mich nicht entsinnen kann, das Wort deutsch (Deutschheit war noch ein völlig unbekanntes Wort) jemahls ehrenhalber nennen gehört zu haben" [181]). Beim Durchlesen dieses Aufsatzes wird einem aber nicht der Ton versteckter Ironie entgehen, mit dem Wieland sich bemüht ,,auch ein deutscher Patriot zu werden". Schon wird ,,Nationalgefühl" für gebildete Geister durch seine Tendenz zum Bramarbasieren verdächtig. Jene für Wieland so unbehaglichen Patrioten sind die ,,Deutschtümler" und ,,Barditen", bei denen es wiederum nicht an kleinen Geschmacksunterschieden fehlt. Die Bewegung kann aber gerade für unsere Fragestellung nicht übersehen werden, weil seltsamerweise eben hier die einzige sichtbare Anknüpfung der zeitgenössischen Malerei an die neuen nationalen und mittelalterlichen Tendenzen stattfindet. Ausgangspunkt der Nordlandspoesie, die dann bald immer bestimmtere nationale Töne findet, ist ja wiederum England mit den Ossianfälschungen des Macpherson. Im Sentiment dem englischen Gartengeist in manchem verwandt, aber sich genialischer und geheimnisvoller, im Affekt einen Grad stärker gebend als die Park- und Gartenträumer. Zeitlich erstreckt sich diese Bewegung, von den Jahren 1766, da ,,Ringulf der Barde" zu singen begann und der ,,Skalde" seine Gedichte erscheinen ließ [182]), bis zum Ausgang des Jahrhunderts. Aber gerade die Männer, denen damals ein brennendes Deutschtumerlebnis zuteil war, verhehlten nicht ihr Mißfallen [183]) und das historisch scharfsinnige, wenn auch parteiisch gefärbte Urteil Eichendorffs lautet hierüber: ,,So rächte es sich, daß Klopstock, die große Vergangenheit und alte nationalen Erinnerungen verschmähend, den Patriotismus unmittelbar an ein ideales Urvaterland anknüpfen wollte" [184]). Gerade dies ,,ideale Urvaterland" aber ist es gewesen, dem die als vornehmste Kunstgattung eingesetzte Historienmalerei sich zuwandte. Dieser Motivwechsel ist wiederum mehr ein ikonographischer Vorgang als eine veränderte geistige Einstellung, mehr eine Veränderung in der Stoffwahl, welche die barocke Pathetik in eine larmoyante Gefühlsweichheit mildert. Stilistisch vollzieht sich bei den Historienbildern der Angelika Kauffmann, der Füger und Tischbein kein Umschwung und auf der Suche nach einer formal veränderten Malerei der ,,Sturm und Drangzeit", die etwas von dem neuen ,,Geniewesen" verriete, (denn alle diese Maler standen in persönlicher Beziehung zu den ,,Originalgenies"), ist man bisher ohne Resultate geblieben. Einzig in der Graphik, in den Tierstudien (meist Säue und Ziegenböcke) des Maler Müller vermag man ein Zusammengehen von Stoffwahl und stilistischem Ausdruck festzustellen, die sich beide in betontem Realismus (darin seinen pfälzischen Idyll-Dichtungen verwandt) an Brouwer, Ostade und Wouwermann anschließen und ebenso wie die radierten Tierstudien Wilhelm Tischbeins der Formensprache des Klassizismus völlig ferne stehen. Viel eher kann man von Müllers Radie-

[181]) Wieland, Über deutschen Patriotismus in Aufsätze über die französische Revolution 1793. Ges. Werke. 29. Bd. Leipzig 1797, S. 471 ff.

[182]) K. Friedr. Kretschmann, Ringulf der Barde. Leipzig 1769. H. W. von Gerstenberg, Gedichte eines Skalden. Kopenhagen 1766.

[183]) Goethe, ,,Nun wünschten wir als Freunde des wahren Gefühls, daß diese Minnesprache nicht für uns werde, was das Bardenwesen war, bloße Dekoration und Mythologie....". Zit. J. Körner, Germanische Renaissance. München 1912, S. 29.

[184]) Eichendorff a. a. O. S. 243.

rungen ihrer Technik nach einen Weg zu Tiepolos „Scherzi di Fantasia" finden. Der Zeichnungsstrich ist nicht die abstrahierende Zusammenziehung mehrerer Beobachtungen zu dem „fruchtbarsten Moment", sondern momentane Impression, aus zufälligem Natureindruck und zufälliger Temperamentslage beim Künstler zusammengesetzt. Vor allem aber muß hier Heinrich Füßli genannt werden, von Lavater neben Shakespeare und Goethe gestellt, von Karl August als den „einzigen jetzt lebenden Maler gepriesen, der zu erfinden und zu dichten versteht" [185]), dessen Michelangelesker Manierismus in Verbindung mit einer typischen Wendung ins Satanisch-Groteske deutlich die neuen Genietendenzen verrät. Es nimmt bei dieser Richtung nicht Wunder, daß Füßli sich später mehrfach sagenhaften Stoffen der Geschichte zuwendet [186]). Nicht uninteressant ist es, daß gerade dieser Shakespeare-Michelangelo Manierismus von einem Lexikographen als „Gotische Methode" bezeichnet wird [187]). Trotz alle dem verrät die Malerei dieser Männer doch recht wenig von „gotischer Methode". Sie ist völlig eklektisch — wie das die Lehre eines Mengs ausdrücklich sanktioniert — drapiert mit Gliedermann und feuchten Tüchern, und entlehnt ihre Motive aus dem ganzen Schatze antiker Plastik und italienischer Malerei.

Trotzdem sind diese Versuche wegen des Momentes der Motivwahl für uns nicht zu übersehen und in der Person Wilhelm Tischbeins finden wir einen Künstler, dem die romantische Geisteswelt eine späte Nachblüte dessen entlockte, wofür die Zeitgenossen seiner Jugendjahre noch nicht reif gewesen waren. Die zweibändige Veröffentlichung seiner Briefe [188]) und die ausgezeichnete Tischbein-Biographie Franz Landbergers [189]) geben ein deutliches Bild seiner Gestalt. Als Künstler bedeutete er nicht allzuviel, ja es fehlt seiner unsicheren Natur gerade das zwar traditionelle aber sichere ästhetische Feingefühl der Kauffmann und Fügers, dafür ist er für die Entwicklungsgeschichte des Geschmacks von nicht zu übersehender Bedeutung. Auch daß er, der für Dürer eine ungewöhnliche Verehrung bekundete, zu den Entdeckern italienischer Primitivenmalerei gehörte [190]), zeigt an, daß der Kunststreit Meyer-Docen über die Väter der nazarenischen Malerei ein müßiges Beginnen war, weil in der Übersetzung des Nibelungenliedes durch Bodmer derselbe erwachende Sinn für das Ursprüngliche und Primitive zum Ausdruck kam, wie in der Entdeckung eines Masaccio. Das hat Tischbein selber ausgesprochen: „In diesen Bildern, deren man noch so viele in den alten Kirchen Italiens findet und die in mancher Hinsicht mit den altdeutschen Bildern in Verbindung stehen (!), gewahrt man das echte, stille, gemüt-

---

[185]) Zit. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, 3. Teil, Bd. III, 2. Buch, S. 459. Ferner auch Herder an Lavater Juni 1774: Vergleich mit Goethe. Aus Herders Nachlaß 1857, Bd. II, S. 81.

[186]) 1806 „Ugolino im Hungerturm", 1807 „Kriemhild mit dem Haupt Gunthers vor Hagen" (Entwurf 1805), 1814 „Siegelind" usw. nach Thieme-Becker.

[187]) Füßlis Künstlerlexikon, Zürich 1774. Über James Durnos Falstaff-Illustrationen. Zit. Harnack S. 80.

[188]) Aus meinem Leben, herausgeg. von Dr. Schiller. 2 Bände. Braunschweig 1861.

[189]) Franz Landsberger, Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908.

[190]) Als solcher eigens in des „Kunst-Meyers" Streitschrift erwähnt. H. Meyer, Kleine Schriften zur Kunst, in Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Heilbronn 1886, Bd. 25, S. 101.

liche Leben edler Wesen ohne heftige Bewegung und ohne malerischen Prunk; und deshalb ließ ich mirs besonders angelegen sein, solche fleißig zu studieren". Fast meint man Overbeck reden zu hören. Und dann schließt der Absatz: „Da mich aber dabei immer der Wunsch beseelte, Bilder zu fertigen, die meine guten Landsleute interessieren könnten, so suchte ich mir Gegenstände aus der deutschen Geschichte und zeichnete verschiedene Entwürfe" [191]). Diese Gegenstände waren allerdings historisch genommen äußerst interessante, denn es sind m. W. die ersten retrospektiven Darstellungen zur deutschen Geschichte seit den Tagen der Renaissance. Die Landsleute kümmerten sich jedoch so wenig um seinen „Konradin", daß er bald die „Gegenstände aus der deutschen Geschichte wieder fallen ließ" [192]). Der Anstoß zu diesen Gegenständen kann ihm inhaltlich aus dem Lavater-Bodmerschen Kreise in Zürich [193]), kam ihm formal aus der englischen eben erstehenden Historienmalerei der Reynolds und West. Schon auf seiner ersten Reise nach Italien im Oktober 1779 machte Tischbein (gleich einem Herder, Carstens und Wackenroder) in Nürnberg Halt, um Dürers Werke kennen zu lernen. Landsberger meint, daß ihm hiezu Goethes „Von deutscher Baukunst" angeregt haben könnte, aber so ungewöhnlich — wie der Biograph annimmt — war diese Dürerbewunderung und das Interesse für Nürnberg in diesem Zeitpunkt nicht mehr. In München kopierte er Dürers „Apostel". Der entscheidende Einfluß fällt in das Jahr 1781/82, da Tischbein im Kreise Lavaters zu Zürich weilt. Dort erfährt er die Lehre von den charakteristischen Porträts, dort sieht er Lavaters Dürersammlung, dort kommt er mit den Dichtern und Philologen Bodmer und Breitinger zusammen und lernt den republikanischen Nationalstolz seiner Schweizer Freunde kennen. Im Zusammenhang mit diesen Tendenzen hatte 1776 der Bildhauer Trippel, der idealisierende Verherrlicher Goethes, eine Statue „Wilhelm Tell mit seinem Knaben" modelliert. So taucht auch in ihm der seiner Zeit so fremde Gedanke auf, von dem und seinen Folgen er an J. H. Merck berichtet: „Über die deutsche Geschichte hatte ich einen großen Zank mit den Künstlern. Die wollten mir nicht gestehen, daß sie nicht so gut zu mahlen sei, als die römische, und ich glaube, in der deutschen sind ebenso große und edle Vorfälle als in jener, nur unbekannter, und die alte deutsche Kleidung wird eben soviel Effekt machen als die römische und vielleicht noch mehr (Lachen Sie nicht, ich will es nicht allein sagen, sondern eine Probe machen); als aus Goethes „Götz" könnte man viele schöne Bilder machen und wir Deutsche

[191]) Landsberger a. a. O. S. 55.

[192]) H. Meyer, Entwurf zu einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Cotta, 1805, S. 309.

[193]) Klaiber nennt in seiner Ausgabe des St. Palaye, histoire des troubadours Nürnberg 1786—1791 folgende Werke der mittelalterlichen Dichtung, die neu ediert vorliegen und bei deren Erscheinen dem Züricher Kreise der Hauptanteil zufällt. Manessische Liedersammlung. Zürich 1748 (Proben). Percival, Zürich 1753. Minnesänger, Zürich 1760. Chriemhildens Rache, Zürich 1775. Der Nibelungen Liet. Ein Rittergedicht aus dem 13. u. 14. Jhdt. Berlin 1782 ed. Chr. H. Müller. De poetis Alsatiae mediaevi. Straßburg 1786, ed. Oberlin. Iwain. Wien 1786 ed. Michaelis. Dazu ergänzend Bodmer, Charakter der deutschen Gedichte, Zürich 1734. Derselbe, Conradin v. Schwaben. Schauspiel. Carlsruhe 1771. Zu dem Thema im allgemeinen: Rud. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der Klassiker. Dortmund 1906.

sind sowohl verpflichtet als die Engländer, die ihre Geschichte jetzt mahlen" [194]). Neben Lavater und seiner Geisteswelt, neben seinen Dürerschätzen ist es, wie man aus dem vorigen Zitat entnimmt, also Goethe, der die Gedanken Tischbeins anregt. Es folgen die ersten Studien zu Szenen aus der Schweizer Geschichte, bis nach etlichen Hin- und Herschreibereien und Skizzen das Bild „Goetz und der gefangene Weislingen" als Geburtstagsgeschenk Karl Augusts an Goethe entsteht. Die Detailstudien werden im Züricher Zeughaus vorgenommen, in den Köpfen die Regeln Lavaterscher Physiognomik verwendet, in der Komposition eine schüchterne Zusammenreihung außerhalb des üblichen Kompositionsschemas versucht. Das entscheidende Werk sollte nach seiner Meinung aber das Bild werden, das er 1783 in Rom begann, zu dem aus der Züricher Zeit schon eine Skizze vorlag: „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil" (Museum Gotha). Die Kerker erfreuten sich ob ihrer Möglichkeit, Mitleid im Gefühl mit grausigen Szenen in der Darstellung zu verbinden, in diesen Jahrzehnten ja einer besonderen Schätzung und Landsberger erinnert mit Recht an Reynolds „Ugolino im Hungerturm" von 1773, das eine auffallende Verwandtschaft mit Tischbeins Bild zeigt. Ob Tischbein das Werk vielleicht durch einen Stich gekannt hat, vermag ich nicht festzustellen, aber im allgemeinen muß der Einfluß von Reynolds durch seine Akademiereden und die im Zusammenhang damit als Demonstrationen dienenden Historienbilder gerade auf die römische Künstlerschaft als recht bedeutend angenommen werden. Tischbein wählt die Szene, um dadurch Gelegenheit zu finden, statt idealischer natürliche Gesichter zu malen und beginnt daher mit den Köpfen zuerst. Dieser Zug nach dem Nationalen und Charakteristischen hin erfährt jedoch seine Umbiegung durch die Lehren des Mengsischen Eklektizismus, die ihn zu den seltsamsten Verirrungen führen, und so geben sich Raffael und spätantike Plastik auf der Leinwand ein Stelldichein. Aber gerade diese Momente, verbunden mit dem rührenden Inhalt sind es, die in Rom und Deutschland ein kurzdauerndes aber starkes Gefallen hervorrufen. Der Herzog von Gotha erhielt das Original, drei Liebhaber mußten sich mit Kopien begnügen. Weiteres ist in der sorgfältigen Zusammenstellung Landsbergers nachzulesen, die nur seltsamerweise vergißt, die mir wahrscheinlichste direkte Quelle für die Entstehung des Bildes zu nennen, Bodmers dramatisches Gedicht „Konradin von Schwaben" (Karlsruhe 1771). Das unternommene Wagnis Tischbeins blieb in seinen Anfangskeimen stecken; nicht nur, daß das Publikum mit seinem erhofften Interesse sich nicht einstellte, Tischbein, der in unseren Kunstgeschichten nur als Klassizist figuriert, erlag auf italienischem Boden den antikisierenden Tendenzen und das geplante Lutherbild gelangte nicht mehr zur Ausführung. In dem Meyer-Goetheschen Aufsatz „Winkelmann und sein Jahrhundert" werden die tieferen Gründe für das Fiasko nach der Meinung des Weimaraner Kreises angeführt „der bedingte Zweck deutschpatriotischer Darstellungen" konnte nicht erreicht werden, denn die Entdeckung der naiven Einfalt der Frühitaliener vermochte für die praktische Kunst-

194) J. H. Merck, Schriften und Briefe, herausgeg. von K. Wolff. Leipzig 1909. 2. Bd., S. 185.

Abb. 9. Wilhelm Tischbein, Mädchenbildnis 1822. Hamburg, Kunsthalle.

übung nicht das an „geforderter schöner Form, edlem Charakter und gebildetem Geschmack" herzugeben, was man von dem modernen Künstler erfordere [195]). Die „Konvenienz" war eben nicht erfüllt.

[195]) Zit. Füßli, Allgem. Küstlerlexikon. II. Teil, 9. Abschn. Zürich 1816. S. 1004.

Doch Tischbeins Zeit sollte noch einmal kommen, geradeso wie für Goethe erfüllte die Romantik ihm seine frühen Tendenzen und zwang ihn erneut in die längst verlassenen Geleise. Um 1800 gründete er in Göttingen, das erste Jahr wieder in Deutschland, eine „Zeichenakademie für Damen" und dort im Kreise des Fiorillo lernt er A. W. Schlegel und die Brüder Riepenhausen kennen, denen wir die erste radierte Folge zu einem Legendenstoff „Genoveva" (1806) verdanken. Dort mag er zuerst dem romantischen Geiste einer neuen Generation gegenübergetreten sein, der ihm später durch den Verkehr mit Runge eine nachhaltige Auffrischung seiner Kunst gebracht hat. Jedenfalls gehört Tischbein zu den entwicklungsgeschichtlich so wichtigen Gestalten, die den „Sturm und Drang" mit der Frühromantik verbinden. Deutlicher als alle Worte belegt dies das Mädchenbild der Hamburger Kunsthalle von 1822 (Abb. 9), in der wir etwas vom Geist der Goetheschen „Ottilie" zu sehen glauben. Die Spirale erreicht im höhergeschraubten Ringe die nämliche Stelle ein zweites Mal.

Eine nirgends recht einzureihende Gestalt, am besten vielleicht noch unter die Antiquare und Liebhaber zu zählen, begegnet uns in dem Freiburger Maler Joseph Markus Hermann (1732—1811), einem völlig ungewöhnlichen Nachahmer spätmittelalterlicher Kunst, dessen Name in der modernen Kunstgeschichtsschreibung nicht mehr zu finden ist [196]).

Sein Lebens- und künstlerisches Temperament — so schließt man aus seinem Selbstporträt (Schweitzer, Fig. 12) und aus einigen Lebensdaten — steht den bürgerlichen niederländischen Kleinmeistern in der Art des Dou nahe, einen Zug, den er mit einer großen Schar von Malern des ausgehenden 18. Jahrhunderts (wie z. B. Juncker und Edlinger) teilt. Sein Geschmack richtet sich — wie Füßli das ausdrückt — auf die „mittlere Zeit" und er selbst stellt sich in einem Selbstbildnis in Frührenaissancetracht mit Barett und aufgeschlitzten Ärmeln vor. Er hat nie da Malen gelernt, aber durch das Studium des heimischen Baldung Altares im Münster und Holbeinischer und Dürerscher Kupferstiche erwirbt er sich seine Technik. Eine ungemeine Sorgfalt wird auf die Kreidegrundierung der Holztafeln verwendet, so daß seine mit einem Minuskel h signierten Bilder später mit altmeisterlichen Signaturen versehen werden konnten und noch auf einer Ausstellung der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts in Baden-Baden unter dem Namen Lukas van Leyden aushingen. Daß sie zu seinen eigenen Lebzeiten — wie Nikolai berichtet — unter dem Namen Holbeins umgingen, nimmt nicht mehr wunder. Einen „Christus am Ölberg" ziert gar ein Täfelchen mit der Signatur Dürers. Die Dürerschen Motiven nahestehende „Madonna mit Kind im Grünen" von 1800 hält wohl am ehesten eine erträgliche Mitte zwischen Nachahmung und freier Erfindung. Die Komposition gewöhnlich so, daß die eigentliche Szene ganz weit in den Vordergrund geschoben wird und dahinter sich Landschaft in der Art der Isenbrant oder Sa-

[196]) Hermann Schweitzer im Schauinsland. Freiburg i. Br. 1902, 29. Jahrg. S. 133/44 (mit Abb.). Sonst H. Füßli, Allgem. Künstlerlexikon 1773. 3. Suppl., S. 98/99. Meusel, „Teutsches Künstlerlexikon. 1778. 3. Bd., S. 54. Friedrich Nikolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin 1796, 12. Bd.

very eröffnet. Die Farbe meist branstig mit vorherrschenden braunroten Tönen, dagegen die Lasuren technisch außerordentlich geschickt den Ton deutscher Malerei des frühen 16. Jahrhunderts treffend. Seine Bilder befinden sich in Freiburger Privatbesitz und einige in der dortigen städtischen Kunstsammlung. Wenn seinen Arbeiten auch kein selbständiger künstlerischer Wert zugesprochen werden kann und wenn seine Arbeit ohne Wirkung auf die Umwelt bleibt, als Erscheinung ist Hermann merkwürdig genug. Ein als Maler dilettierender Liebhaber in einer Kleinstadt mit Gotiktraditionen. Daß er als alter Mann in der Art Marattas zu malen begann, zeigt nur auf, wohin seine eigentlichsten Geschmacksneigungen tendierten.

Mehr mögen dem Zeitgeschmack die Malereien entsprochen haben, die sich an Klopstocks vaterländische Dichtungen anschlossen. Schon 1768, also ein Jahr vor Klopstocks Herrmannsschlacht-Schauspiel, malt Wilhelm Tischbeins Onkel J. H. Tischbein „Die Trophäen Herrmanns nach seinem Sieg über den Varus“ [197]), m. W. das erste dieser Stoffwahl und nachher folgt unter der persönlichen Anregung des Dichters Angelika Kauffmann, die 1787 getragen vom Beifall der römischen Kunstfreunde und angefeuert durch den Erfolg von Davids „Schwur der Horatier“ im Pariser Salon das Gemälde „Arminius wird von Tusnelda nach der Rückkehr aus der Schlacht bekränzt“ ausstellt [198]). Heinrich Füger, der Illustrator des Klopstockischen Messias, schließt sich 1789 mit einem „Tod des Germanicus“ [199]) an. Da alle diese Werke von Tischbein bis Füger formal einer älteren Periode angehören, so konnten wir uns hier mit einer Betrachtung des ikonographischen Momentes begnügen. Es sei daran erinnert, daß noch 1803 ein „Bardenalmanach der Teutschen“ von Gräter erscheint, ein Zeitpunkt, in dem das neuerschaute Weltbild des Mittelalters den „Teutonismus“ in Literatur und bildender Kunst für eine Zeitlang zu verdrängen begonnen hat.

Neben der enthusiastischen Sturm- und Drang-Nationalbewegung und neben einer mehr politisch gefärbten Nationalbewegung (Lessing, Moser, Abbt, Möser, Schubart, Schlözer), die nicht zuletzt ihre Kraft aus der heldischen Gestalt Friedrich des Großen zog, geht die Herder-Junggoethesche Kulturphilosophie einher, die sich erst in der Romantik wirklich fruchtbar mit der gelehrten Spezialforschung vereinigt, aber den Boden am nachhaltigsten zu lockern verstand. Wenn mitbestimmt

---

[197]) Zit. Landsberger a. a. O. S. 39.

[198]) Zit. Harnack a. a. O. S. 83.

[199]) Thieme-Becker, Bd. 12, S. 553. Bei Nennung all dieser Namen soll wenigstens daran erinnert werden, daß das Wirken jener Männer mit zahlreichen Fäden der Romantik verbunden bleibt. Von Goethe ganz abgesehen, arbeitet Maler Müller für Schlegels „Deutsches Museum“ und Bruchstücke seiner „Genoveva“ erscheinen in der Arnim Brentanoschen Zeitschrift für Einsiedler. Tischbein findet in Göttingen Anschluß an die Brüder Riepenhausen, in Hamburg an Runge. Klopstock begeistert mit seinem Teutonismus und religiösen Dichtungen des Perthes-Rungeschen Kreis und Fichte. Herder wird das mehrmals erwähnte Vorbild Erduin Kochs, des Lehrers Wackenroders, für dessen Kompendium der Literatur. Mösers englisches Freiheitsideal wirkt auf den Reichsfreiherrn von Stein. Für alle gilt was Friedrich Jacobi an Brinckmann über Herder geschrieben: „Hat Herder nicht die Volkslieder, die Legenden, die Dichter des Mittelalters studiert, als die Verfasser des „Athenäums“ noch in den Kinderschuhen gingen.“ Kuhn a. a. O. S. 13.

von der neugewonnenen Einsicht in das Wesen von Volk und Kultur Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ [200]) entstand, so wäre es doch grundfalsch, diese Arbeit aus gelehrten Tendenzen erklären zu wollen. Hier lag des bedeutenden, freien und jugendlichen Geistes Fähigkeit vor, sich seinem Objekt „unmittelbar“ zu stellen — nachdem allerdings eigene und Herdersche Gedanken mit Hagedornschem oder Laugierschem Kunstrationalismus schon gründlich aufgeräumt hatten. „Ein Blatt verhüllter Innigkeit“ war dieser Aufsatz vielmehr eine heroisierte Selbstbegegnung, von der es an anderer Stelle heißt „wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung wird in der Seele reg, was an Schöpfungskraft in ihr ist“ [201]). Daß er vom Standpunkt des Forschers aus „unberufen schwärmte“, das hat er schon in seinem zweiten Aufsatz von 1775 ausgesprochen, 1822 wiederholt [202]) und uns in „Dichtung und Wahrheit“ erzählt, wie er zu diesen „patriotischen Gesinnungen“ [203]) kam. Für die Erkenntnis der bildenden Kunst der Gotik möchte ich seine Beschäftigung mit den Volks- und Rechtsschriften des 15. und 16. Jahrhunderts nicht allzu hoch einschätzen. Daß Goethe mit als erster Europäer die innere Konsequenz, die feinsinnige Konstruktion und das natürlich gewachsene Ornament eines mittelalterlichen Baues zu begreifen vermochte, kann auch ohne Quellenforschung aus seiner psychischen Struktur verstanden werden. Es fehlte ob dieses Schwärmens auch nicht an Zurechtweisungen [204]), wie die schulmeisterliche des unwilligen Krubsacius, der keineswegs Goethes Einsichten in das Konstruktionsgeheimnis der Gotik begreift und auch Herders vorsichtige Anmerkung, mit der er den Übergang von Goethes Hymnus zu der kühlen mathematischen Gotikbetrachtung des Frisi gewinnt, kann als solche gelten [205]). Herder meint, es müsse „durch Data untersucht werden, wo, wann und wie eigentlich gotische Baukunst entstanden“.

Wenn Goethe dazumal dem „männlichen Albrecht Dürer“ huldigt und durch Lavater eifrig nach dessen Graphik fahnden läßt, so gilt diese Teilnahme ebenso wie im Fall des Straßburger Münsters nicht dem Menschen einer bestimmten hi-

---

[200]) Erstmals 1772, November in Frankfurt a. M. ohne Druckort. Dann 1773 in Herders Blätter von deutscher Art und Kunst. Hamburg bei Bode. Einzelne Angaben über das Münster vielleicht nach Straßburger Münster und Thurmbüchlein. Straßburg 1773, 4. Aufl., ein wortreicher Führer durch dies „fürtrefflichste Wunderwerk der Baukunst“ mit 9 Kupfern von Dannegger.

[201]) Goethe, Dritte Wallfahrt nach Erwins Grab im Juni 1775. G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abtl., Bd. 37, S. 324 ff.

[202]) Goethe, Von deutscher Baukunst (1823), G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abt., Bd. 49, S. 161.

[203]) Goethe, Dichtung und Wahrheit, G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abt., Bd. 27, S. 274.

[204]) Über die Kritiken, die Goethes Aufsatz hervorgerufen, möchte man das Briefwort Mercks an Nicolai schreiben. „Wenn Sie es (nämlich Goethes Aufsatz) rezensieren lassen, so machen Sie es, daß es keinem Ungewaschenen in die Hände fällt, der den Genius verkennt.“ Merck, Schriften und Briefwechsel, Bd. 2, S. 36, 1909. Teutscher Merkur 1773, 3. Bd., 3. Stück. Weimar, S. 207. „Hingerissen von diesen glänzenden Fehlern (nämlich Hamanns) hat ein angehender Schriftsteller, der Verfasser einer sonst lesenswürdigen Broschüre „Von deutscher Baukunst“, durch Zierraten zu glänzen gesucht, die in der Baukunst Schnörkel heißen.“ Weitere Besprechungen aus Königsberger Gelehrten und politischen Zeitungen, 9. Dez. 1773 im Goethejahrbuch Bd. 29, S. 209. Sonst einiges bei Goedecke, aber nicht immer richtig zitiert.

[205]) Von deutscher Art und Kunst, Hamburg 1773. Neudruck Stuttgart 1892. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 40/41. Dort auch weitere Briefstellen zitiert, in denen Herder seine vorsichtig abwägende Stellung gegenüber Goethes Hymnus ausspricht (S. XXXII, XXXIII).

torischen Situation, sondern der „holzgeschnitztesten Gestalt“ [206]). Immerhin bleibt Dürer der Einzige, den er — aus innerer Wahlverwandtschaft — durch seine klassische Periode hinüberrettete bis in die Tage, da des Meisters Kunst durch Wackenroder und Tieck [207]) eine literarische, durch Cornelius' Faust-Illustrationen (1808) und Strixners Reproduktionen des Maximilian Gebetbuches eine bildkünstlerische Auferstehung erlebte. Der Briefwechsel Goethes mit Lavater und Merck [208]) vermag über die Einzelheiten Aufschluß zu geben. Beide haben den Ruf von Kennern: Merck gilt als Autorität für ältere Graphik, Lavater wird in seiner Eigenschaft als Kenner künstlerischer Berater Goethes und des Dessauischen Landesherrn. Merck, der sachkundigste Mitarbeiter auf dem Gebiet bildender Kunst am Wielandschen teutschen Merkur, gibt seinem Wissen literarischen Ausdruck in dem Aufsatz „Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur“ [209]). Er muß vor allem für die Sammler von Bedeutung gewesen sein, da er einige Kriterien für die Echtheitskritik Dürerscher Graphik anführt. So begreift er kleine und große Passion sowie das Marienleben als einheitliche Schöpfungen, von denen aus das oeuvre gesichtet werden kann. In seinem praktischen Teil schließt sich Merck also an die historische Lokalforschung [210]) an, wie sie vor allem durch die Frauenholzersche, Derschausche und Murrsche Sammlung ermöglicht wurde. Die „Ehrenrettung“ setzt auseinander, daß Dürer zwar keine Komposition kenne, dafür aber „Charaktere“ liefere und der Vorwurf, daß Dürer der Luftperspektive unkundig sei, wird abgelehnt (eine Meinung, die sich im Allgemeinen Künstlerlexikon von 1763 vorgetragen findet [211]). Herder nannte Dürer einmal den „Polyklet unseres Vaterlandes“ [212]), aber viel bezeichnender für die Zeit als dieser mit Grund gebrauchte Vergleich scheint mir der mit Shakespeare und Michelangelo [213]), der dann allerdings in der Romantik durch die un-

[206]) Goethe, Von deutscher Baukunst, G. G. W. Soph.-Ausg. I. Abt., Bd. 37, S. 150.

[207]) Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen. Berlin 1798.

[208]) Lavater, Briefe, Schriften zur Goethegesellschaft, Bd. 16, Weimar 1901. Merck, Schriften und Briefe. Leipzig 1909, II. Bd.

[209]) Zuerst in Wielands Teutschem Merkur, 1780. Neu herausgeg. von K. Wolff. Leipzig 1909, 2 Bände. Ferner von Merck, Dürers Kupfer und Eisenstiche, Merkur 1778 und Anmerkungen über einige der betrüblichsten Kopien von den Kupferstichen Albrecht Dürers. Merkur 1787.

[210]) Vor allem G. W. Knorr, Allgemeine Künstlerhistorien. Nürnberg 1759. (Mit Verzeichnis von Dürers Graphik). J. Friedr. Christ, Leben des berühmten Malers Lukas Kranach, in Fränkische acta erudita et curiosa. 4. Samml. Nürnberg 1726. H. S. Hüsgen, Rais. Verzeichnis der Kupferstiche Albrecht Dürers. Frankfurt 1778.

[211]) Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1763 durch Kunze nach dem italienischen Lexikon des Guarienti. „Man bewundert an den Werken dieses vortrefflichen Künstlers eine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft, ein erhabenes Genie, meisterhafte Pinselstriche, eine bewunderungswürdige Ausarbeitung und eine korrekte Zeichnung, daher zu wünschen wäre, daß er eine bessere Wahl in den Gegenständen, welche ihm die Natur zeigte, getroffen hätte: daß seine Ausdrücke edler, sein Geschmack in der Zeichnung weniger steif, seine Manier etwas angenehmer und daß er endlich die Luftperspektive in Brechung der Farben besser beobachtet hätte.“ Das letztere auch bei Anton Klein, Leben und Bildnisse der großen Deutschen, Mannheim 1785, Bd. II, S. 8.

[212]) Herders Werke. Suphansche Ausgabe, Bd. 13, S. 280.

[213]) Christian David Schubart in seinen Vorlesungen über Malerei. Vergleich mit Michelangelo. Nach Kuhn a. a. O. S. 18. Vergleich mit Shakespeare Friedrich Schlegel, Europa 1803.

gemein bedeutsame Zusammenstellung mit Raffael verdrängt wird. Hier weiter zu gehen hieße einen eigenen Beitrag zur frühromantischen Malerästhetik schreiben. Zweifellos bildet sich in dem Kreis einer genialischen Kunstauffassung ein neuer Sinn für das (vermeintlich) Volkstümliche an Dürer (oder dem, was für Dürer gehalten wurde). Ohne das Renaissanceproblem bei ihm zu sehen (nur Herders Ausspruch vom Polyklet und Christs Kranach-Aufsatz [214]) machen hiervon eine Ausnahme), wird er für die schlichte, teutsche Kunst in Anspruch genommen, ganz ähnlich wie sich dies noch bei Wackenroder findet, nur ohne dessen religiös-empfindsame Note.

Recht deutlich aber scheint mir die Gesamtsituation gerade in Herders Stellung zur mittelalterlichen Kunst gekennzeichnet. Schon ist die Geschichtsspekulation tief in Neuland eingedrungen, doch das ästhetische Einfühlungsvermögen bleibt noch zurück und ganz natürlicherweise an das vorliegende Material gebunden. Vor allem aber — und es ist Zeit, jetzt darauf hinzuweisen — widerspricht die Lehre vom Eigenwert der Kulturen ja durchaus nicht dem Primat, das die antike Kunst vor den übrigen ausüben kann. Umgekehrt sogar den höchsten Wert in der „christlichen Kunst" des Mittelalters zu sehen, wie dies im Kreis der Nazarener und Romantiker geschah, das lag Herder wie Goethe ebenso ferne als der echt synkretistisch-romantische Gedanke des reiferen Schinkel, den man auch mit Novalis oder Hölderlin belegen könnte, Antike und Christentum miteinander zu verschmelzen. Vielmehr bildet die deutsche Kunst, deren Merkmale „Richtigkeit der Zeichnung und Charakterwahrheit" sind, die oftmals „in Strenge und dürre Härte überging", eine ähnliche Kunststufe wie die der frühen Griechen und der älteren Florentiner, „ja sie ist aller Kunst Eingang" [215]). Hier scheint der Sulzersche Gotikgedanke in den einer Periodizität der Kunststufen vertieft worden zu sein. Im Grunde ist es eine ähnliche Kunstauffassung, die in Goethes Brief an den jungen Cornelius zum Ausdruck kommt, der in der Warnung verklingt, sich nicht an die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts zu verlieren, sondern sich der entwicklungsreiferen italienischen Welt zuzuwenden [216]). Daß die eigene Art, der eigene Stil, Grundlage jeglichen Wachstums sei, das freilich war für Herder ausgemacht. Diese eigene Art kennen zu lernen, wurde patriotische Pflicht und zu diesem Zweck mußte man die Geschichte seines Volkes begreifen. Der wundervolle Aufsatz „Warum wir noch keine Geschichte der Deutschen haben?" [217]) kündet davon. Der nicht zu übertreffenden Freiheit und Weite seiner Geschichts- und Literaturauffassung gegenüber erscheint seine Stellung zur mittelalterlichen Kunst durchaus zeitgebunden. Rein dem sprachlichen Ausdruck nach verwendet er das Wort „gotisch" abwechselnd im Sinne künstlerischer Sonderart und erhabener Größe

[214]) Christ a. a. O. S. 342 Anm. „Durch den Einfall der Goten und Longobarden ist in Italien alle gute Kunst verschwunden, was darauf folgt, wird gotisch genannt bis auf die Wiederherstellung durch Cimabue, Giotto und Gaddi, in Niederlanden bis auf Eyck und in Deutschland auf Kranach, Dürer und Holbein.

[215]) Herder, Suphan, Bd. 23, S. 435, Kunstsammlungen in Deutschland.

[216]) E. Foerster, Cornelius, 1874, Bd. I, S. 80.

[217]) Suphan, Bd. 18, S. 380 ff.

oder im landläufigen Gebrauch als „abgeschmackt", „altmodisch" oder „barbarisch" [218]). Mit das interessanteste Dokument hiefür ist ein undatierter Entwurf aus Herders Frühzeit, der „romantisch" und „gotisch" gleichsetzt und nun unter Charakterisierung des „Romantischen" die Äußerungen des romantisch-gotischen Geistes durch die ganze Weltgeschichte hindurch verfolgt [219]). Ein durch die germanistische und kunsthistorische Literatur wandernde Brief Herders über Nürnberg an seinen Freund und Reisemarschall Knebel [220]) enthält aber auch gar nichts von künstlerischen Eindrücken, was bei einmaligem Buchaufschlagen festzustellen gewesen wäre. Da hat sich der Dürerverehrer Carstens, sonst für die Romantiker der Inbegriff des „plastischen Heidentums", doch mit ganz anderer Teilnahme für die Nürnbergische Kunst erwärmt [221]). Die Wirkung Herders, die Wirkung Goethes und auch die der Claudius und Möser, Lessing und Moser auf die bildende Kunst und ihren Beitrag zum Gotikproblem kann nur dahin bestimmt werden, daß sie die Bewußtseinsgrundlage schufen, auf der die Generation der Romantiker und der ihnen verwandten Geister weiterbauen konnten. Auch dann noch bleibt das Mittelalter zum guten Teil für die Sprache der Kunst ein Inhalts- und kein Formproblem. Ja es scheint, als ob den kraftvollen Naturen Herders und Goethes, den ungezügelten der Stürmer und Dränger (ich denke hier vor allem an Heinse und Maler Müller) [222]) in der Malerei und Plastik der Gotik das inhaltliche Moment der katholischen Frömmigkeit [223]) fremd und abstoßend erschienen sein mußte, die ihnen die „strenge und dürre (!) Härte" schon in der Zeichnung verkündet. Hier war wohl auch der tiefere Grund, warum der vollendetste Bildbeschreiber des 18. Jahrhunderts, J. W. Heinse in seinen Düsseldorfer Gemäldebriefen [224]) kein Wort für die rheinische Kunst der Gotik übrig hatte, die ihn allerorten umgab. Er wird sie vielleicht gar nicht gesehen haben, im Unterschied etwa zu dem Weltumsegler Johann Georg Forster, der in seinen „Reisebriefen" dem Kölner Dom ein par Zeilen schwärmerischer Ergriffenheit widmete [225]).

Angesichts der neuen Kulturlehren Herders und Kultureinsichten des ju-

[218]) Material bei Lüdtke a. a. O. S. 144.

[219]) Suphan, Bd. 32 S. 29/30, Vom gotischen Geschmack.

[220]) Aus Knebels Nachlaß. Leipzig 1840, Bd. II, S. 243.

[221]) L. Fernow, Carstens, neu herausgeg. von H. Riegel. Hannover 1867, S. 98.

[222]) Müllers Übertritt zum Katholizismus war ebenso wie der Winckelmanns nicht religiösen Gründen entsprungen und darf deshalb nicht mit dem der romantischen Konvertiten zusammengenommen werden.

[223]) Noch in den Briefen des jungen Wackenroder, der doch gewöhnlich schon den katholisierenden Schriftstellern zugerechnet wird (wie ich glaube zu unrecht), findet sich eine Stelle, die von seinem Abscheu vor Märtyrer-Bildern und seiner Verwunderung über eine katholische Messe in Bamberg berichtet. Süddeutsche Monatshefte 1911/12. Juni-Heft: Ein unbekanntes Tagebuch Wackenroders, mitget. von R. Koldewey.

[224]) J. W. Heinse, Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776 im Deutschen Merkur. Neu herausgeg. Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1912, Bd. I.

[225]) J. G. Forster, Ansichten vom Niederrhein — — (1790). Neu herausgeg. Bibliothek der deutschen Nationalliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1868, S. 24/25. „Hier schwelgt der Sinn in Übermut des künstlerischen Beginnens". Ähnlich klingt in Wortwahl und Stimmung Wilhelm Tischbeins Bericht vom Mailänder Dom. Landsberger a. a. O. S. 52.

gendlichen Goethe will man sich nicht bei der Feststellung beruhigen, daß ihre Spuren für das Gotikproblem in der bildenden Kunst so gar nicht aufzufinden sein sollten. Goethe selber nennt in seiner Straßburger Hymne die Quellen, aus denen er seine Ansicht über die Gotik schöpfte, Herder druckt in seiner Sammlung „Von deutscher Art und Kunst" neben Goethes und Mösers Beiträgen diejenigen eines Paolo Frisi [226]) über die gotische Baukunst ab, den ein anderes zeitgenössisches Werk als einen „Auffinder der gotischen Bauart" [227]) bezeichnet. Sollte da nicht umgekehrt auch ein Widerschein Goethescher Auffassung in der Welt der Architekten wahrzunehmen sein? — Dieser Widerschein ist da, und zwar in einem bisher kaum für die kunsttheoretische und literarhistorische Forschung verwendeten Werke [228]): in Huth's „Allgemeinem Magazin für die bürgerliche Baukunst" (1789). Darinnen wird der 34. Brief der Publikation von Weinlig „Briefe über Rom" [229]) (1782) mitgeteilt, der sich mit der Gotik auseinandersetzt und hier den Titel trägt „Über gotische Bauart". Dieser von Huth erweiterte Aufsatz [230]) erscheint in seiner neuen Gestalt bis zu Schlegels Untersuchungen als das fortgeschrittenste Dokument des 18. Jahrhunderts zur Frage der Gotik. Die für die Wissenschaft in einem bis dahin völlig neuen Ton deutschen Nationalstolzes geschriebenen Anmerkungen des Doktors Gottfried Huth verweisen am Schluß auf ein Dokument, das „von jedem, in dessen Adern deutsches Blut wallet, beherziget zu werden verdient [231])". Dies, vielleicht etwas zu enthusiastische Werk, stehe anonym in den „Blättern von deutscher Art und Kunst", aber den Autor werden „Kenner deutscher Literatur bald an der ihm ganz eigentümlichen Schreibart und Kraft des Ausdrucks erkennen". Da dieser Aufsatz — wie Huth meint — „schwerlich von vielen itzigen Baumeistern gekannt und dort noch gelesen" wird und es gleichwohl schade wäre „wenn er sich so ganz für die Bauverständigen ungenützt verlöre", so bringt ihn der Herausgeber noch einmal zum Abdruck: folgt „Von deutscher Baukunst" mit mancherlei Druckentstellungen. — Der Weinlig'sche Text dagegen beschäftigt sich mit dem nationalen Problem der Gotik überhaupt nicht, sondern bringt eine von allgemeinen Architektur und Schönheitsprinzipien ausgehende Verteidigung derselben. Er lehnt sich nämlich dagegen auf, daß die (Sulzer'sche) Gleichstellung von „gotisch" und „geschmacklos" fernerhin gebraucht würde, was nur aus der Unkenntnis der also Sprechenden herrühre. Ganz im Gegenteil, die auf „Erfahrungen und Grund-

[226]) Paolo Frisi (1728—1784) italienischer Mathematiker und Physiker, Mitglied der Berliner Akademie.

[227]) Gottfried Huth, Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst. Weimar 1789, S. 84.

[228]) Erwähnt im Neudruck „Von deutscher Art und Kunst" in Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr, 40/41, S. XXXV und einige Stellen mitgeteilt durch L. Geiger, Goethejahrbuch Bd. VII, S. 296.

[229]) Weinlig (auch ch), der uns schon als Stecher in Hirschfelds „Theorie der Gartenkunst" begegnet ist, hat für die Geschichte des sächsischen Klassizismus hohe Bedeutung. (Diss. Dresden von Paul Klopfer in Wasmuths Beiträge zur Bauwissenschaft. H. 5. Berlin 1905.) In einer Geschmackszone von strengen, puritanischem Klassizismus und englischen Landschaftssentiment aufgewachsen, begibt er sich, nachdem er die Schule Blondels und Le Roys in Paris durchgemacht, nach Italien und läßt von dort aus, mit Winckelmann persönlich bekannt geworden, seine Reisebriefe erscheinen.

[230]) G. Huth a. a. O. S. 80 ff.

[231]) Die folgenden Zitate Huth a. a. O. S. 83/84.

sätzen" aufgebaute Gotik, deren Baumeister die Lehrsätze der Meßkunst so gut als die Griechen verstanden hatten, zeigten anscheinends eine besondere Vorliebe für eine aus dem Zirkel konstruierte Formgebung. Und nun kommt eine für den deutschen Neuklassizismus (im Unterschied zum französischen) interessante Wendung des Problems. Die griechische Baukunst erscheint nämlich nicht mehr als der sinnliche Ausdruck des höchsten rationalen Bauens, sondern vielmehr in Winckelmannisch-Schillerscher Auffassung als die natürlichste Formgestaltung. Dagegen vernachlässigen die Künstler der Gotik gerade das natürliche Element, die Zeichnung des menschlichen Körpers, vermeiden „die sanft fortgehende Bogenlinie" und finden „durch dies ängstliche Spielwerk verblendet, die schönen Formen der Natur nicht mehr schön". Ja sie waren so in ein System eingespannt, „daß sie alles dasjenige, was man mit allem Recht guten Geschmack nennt, hinwegsystematisierten" [232]). Diese Ansichten könnten fast die Vorahnungen moderner Gotiktheorien [233]) genannt werden. An dieser Stelle meldet sich der Herausgeber Huth in einer Anmerkung zu Wort. Die nun folgenden Sätze sind geradezu ein Musterbeispiel des Wortschatzes, der im Herderschen Kreise genutzt wurde: „Genie", „Einbildungskraft", „Originalität", „zeitalterliche Kultur", „eigentümlicher Geschmack", „Sklavenweg der Nachahmung". Man wird demnach erraten können, was in der Anmerkung zu lesen ist. Wir kehren zum Weinlig-Brief zurück. Er meint, wenn eine Abhandlung über gotische Baukunst auf uns gekommen wäre, wie etwa die des Vitruv für das Gebiet antiker Baukunst („und warum sollte es deren nicht auch gegeben haben"), so würden wir viele Aufschlüsse gewinnen, die so nur durch vergleichendes Studium zu erhalten sind. Und dann folgt der Ausruf, der fast wie ein geheimer Wunsch klingt und den wir — da er das ganze historische Problem unserer Fragestellung in nuce enthält — über unsere Arbeit als Motto geschrieben haben. Endlich ein Hinweis auf Cäsar Cäsarini (offenbar ein zeitgenössischer Baumeister am Mailänder Dom und Kommentator Vitruvs), der Vitruvs Lehren aus gotischen Gebäuden zu erklären versucht. Gerade der Hinweis auf Cäsarini, der auch bei Blondel erwähnt wird [234]), bestärkt in der Ansicht, hier die Umbiegung von Gedankengängen zu sehen, wie sie in der Pariser Architektenschule um 1750 geläufig waren. So nämlich, daß man — wie Blondel und Langley es unternahmen — antike Schönheitsprinzipien in die Gotik hineinzuprojizieren versuchte. Weinlig hat hier den Sinn geschärft erhalten die Logik jeglichen Grund und Aufrisses zu erkennen, findet so den Zugang zur gotischen Konstruktion, vermag jedoch dabei von den antiken Gesetzen (im Gegensatz zu Blondel) zu abstrahieren und erfaßt so die Sonderart mittelalterlichen Bauens. In der Wertung zeigt er sich dann wieder schwankend. Gerade hierin aber kommt ihm Huth als ein moderner, revolutionärer Geist zu Hilfe. Nachdem er Goethes Aufsatz zum Abdruck gebracht, fügt er, parallel zu Herders Forderung, eine „Geschichte der Deutschen" zu schreiben als erster Deutscher hinzu: „Eine Geschichte der Baukunst unter den Deutschen, eine Geschichte deutscher Baukunst, gehört noch unter die wünschenswerthen Dinge unseres Zeitalters." Sie wird ein Mann schreiben,

[232]) Weinlig bei Huth S. 82.
[233]) Man denke an Worringers „Formplobleme der Gotik", München.
[234]) Hinweis bei Huth S. 84.

„welcher Sinn hat für das, was eigentümlich, selbstgedacht und selbstberaten ist. Und irre ich mich nicht, so hat es solche Deutschen immer gegeben, und gibt gerade jetzt deren mehr, als zu irgend einer Zeit. Also läßt sich vermuthen, eine Geschichte der deutschen Bauarten werde auch willkommen sein“ [235]).

Die 90er Jahre vereinigen zwar — trotz Goethes „klassischer Wendung“ — immer mehr der heimlichen ‚gotisch-romantischen‘ Quellen, aber erst im Jahre 1820, also 31 Jahre später, ging Huths Wunsch durch Stieglitz [236]) in Erfüllung. Es war der Augenblick, da das frühromantische Geschichts- und Weltbild vom Mittelalter sich seinem Endpunkt genähert hatte. 20 Jahre künstlerischen Formens und intellektuellen Ringens um die Erfassung des geliebten Mittelalters waren seit Wackenroders Werkchen verstrichen, mit dem die junge Generation sich angemeldet hatte. Aber eines vollen Menschenalters hatte es bedurft, um das Problem der Gotik aus seinen theoretischen Voraussetzungen auf vielen Wegen der Gestaltungsreife entgegenzuführen.

---

[235]) Huth S. 92/93.

[236]) Chr. L. Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst. Leipzig 1820.

LEBENSLAUF

Am 7. Januar 1901 bin ich zu München geboren. Mein Vater ist Karl Alexander Neumeyer, Universitätsprofessor in München, meine Mutter Anna Luise geb. Hirschhorn. Von 1912 bis 1914 war ich Schüler des Ludwigs-Gymnasium in München, von 1914 bis 1920 Schüler des Wilhelms-Gymnasium. Im Winter 1920/21 wurde ich an der Münchener Universität als Studierender der Philosophie immatrikuliert und blieb dort bis Winter 1921/22. 1921/22 bis 1922/23 besuchte ich die Berliner Universität, ging dann für weitere 2 Semester nach München zurück, um dann vom Wintersemester 1923/24 an in Berlin zu verbleiben.

In München hörte ich die kunstgeschichtlichen Vorlesungen der Herren Professoren Hauttmann, Rose und Wölfflin, die philosophischen der Herren Professoren Becher und Geiger.

In Berlin die kunstgeschichtlichen und archäologischen Vorlesungen der Herren Professoren Fischel, Goldschmidt, Noack, Rodenwaldt, die literarhistorischen des Herrn Professor Petersen, die philosophischen der Herren Professoren Dessoir, Spranger und Troeltsch, sowie die theologischen der Herren Professoren Guardini und Harnack.

Allezeit in Dankbarkeit verpflichtet bleibe ich meinem Lehrer Herrn Geheimrat Goldschmidt.